أكبر صمت .. لأكبر جائزة!

قرأت كما قرأ غيرى، الأخبار التى نشرتها الصحف عن فوز الجناح المصرى بالجائزة الأولى، فى الدورة السادسة والأربعين لبينالى فينيسيا، التى حلت هذا العام مع حلول الذكرى المئوية لإقامة هذا المهرجان الضخم، المخصص للفنون الجميلة فى العالم. ثم انتظرت طويلا - أكثر من شهرين - أن أقرأ شيئا فى صحفنا عن الفنانين الذين مثلونا فى هذه الدورة، وعن الجائزة التى حصلنا عليها، وعن معنى فوزنا بها، والأسباب التى أهلتنا للتقدم على أكثر من أربعين دولة كانت تتنافس عليها، ومن بينها دول لها يد سابقة وقدم راسخة فى الفنون الجميلة أو الفنون التشكيلية، كما يفضل الناس أن يقولوا فى هذه الأيام، كإيطاليا، وفرنسا، وألمانيا، وإسبانيا، وهولندا، وإنجلترا، وروسيا، والولايات المتحدة الأمريكية. لكنى لم أقرأ شيئا حول أى من هذه الموضوعات حتى الآن. فإذا كان هناك من كتب شيئا فهو أقل من القليل لايكافئ ما يطرحه فوزنا بالجائزة من أسئلة وما يثيره من فضول.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

ولقد أصابتنى دهشة عجزت عن صرفها، لأنى لم أجد سبباً يفسر هذا الصمت.

نحن ميالون غالباً للمبالغة فى تقدير ما نحققه من نجاح لا يقارن بنجاحنا فى الحصول على هذه الجائزة. فما سر صمتنا اليوم، والضجيج هذه المرة مبرر والاحتفال مطلوب؟!

بينالى فينيسيا هو أعظم مهرجان عالمى للفنون التشكيلية، مع وجود مهرجانات عالمية أخرى عظيمة الأهمية، منها بينالى سان باولو فى البرازيل، وبينالى باريس، وبينالى لولبليانا فى يوغوسلافيا.

وقد نظم بينالى فينيسيا - وهى مدينة البندقية فى إيطاليا - لأول مرة فى عام ١٨٩٤ قبل كل البينالات الأخرى. ولهذا احتفل بعيده المئوى فى دورة هذا العام التى كان يجب أن تكون الدورة الحادية والخمسين، لأن البينالى يقام كل سنتين، غير أنه توقف عدة دورات، ربما بسبب قيام الحربين العالميتين اللتين كانت إيطاليا طرفاً فيهما مع معظم دول أوروبا.

وإيطاليا هى كعبة الفنون الجميلة بلا منازع، لأنها وريثة الإغريق، ووطن الرومان، وطليعة عصر النهضة الذى انتشرت أنواره فى أوروبا والعالم كله. فالتقاليد الفنية عريقة حية فى حياة الإيطاليين الذين أصبحوا مرجعاً فى الفن وأساتذة ومحكمين. والجائزة التى تمنح لبلد أو فنان فى هذا البينالى، وهى جائزة الأسد الذهبى، تعادل جائزة نوبل للآداب. فإذا

كنا قد حصلنا خلال السنوات الأخيرة على الجائزتين فهذا مجد عظيم، وشهادة لفنوننا وآدابنا المعاصرة بأنها تجاوزت مرحلة التلقى والتقليد، ودخلت مراحل الخلق والإبداع.

وبينالى فينيسيا لا يمنح جائزته لأى مبدع بصرف النظر عن المدرسة الفنية التى ينتمى إليها، بل يمنحها لمن يبدعون داخل شروط الحداثة، لأنه مخصص لمتابعة التطورات التى تجِد فى عالم الفن، أى أنه مقياس لمدى ما حققه فنانونا من استقلال، وما أضافوه إلى حركة الإبداع التشكيلى فى العالم.

هذا هو معنى حصولنا على الجائزة الأولى للبينالى هذا العام. وهى أول مرة نحصل فيها على جائزة من هذا البينالى، كما أنها المرة الأولى التى نحصل فيها على جائزة بهذه الضخامة فى الفنون الجميلة. ومن هنا دهشتى للصمت الذى ضُرب حول هذا الحدث الفنى العظيم، والذى لا تكفى لتبديده بضعة أخبار حملت إلينا نبأ الفوز، لكنها لم تفسره، ولم تشرح معناه.

أين نقاد الفن عندنا وخبراؤه؟ أين أساتذة معهد التذوق وكليات الفنون الجميلة؟ وهل هم فى حاجة إلى من يدعوهم للكتابة؟

نحن ندعوهم للكتابة حين يكون الموضوع عملاً فردياً، أو يكون الاهتمام به مقصوراً على دائرة محدودة من الناس، أما هذا الموضوع فمن شأنه أن يستثير كل قادر على الكتابة والتفسير دون دعوة أو طلب.

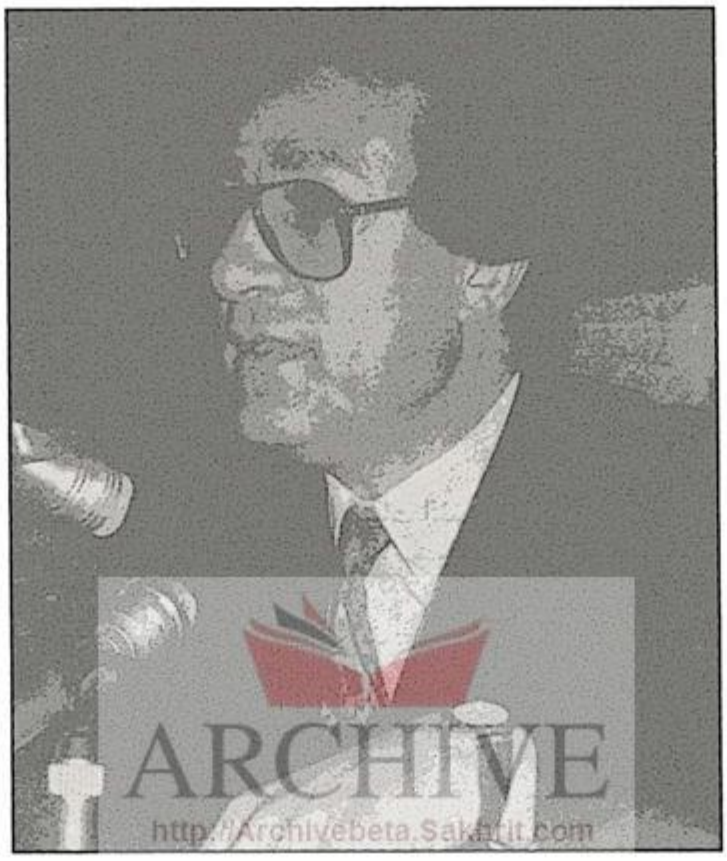
ومع هذا فقد سارعت للاتصال بالأستاذ يحيى حجى مراسل «إبداع» فى روما، أسأله أن يكتب لنا حول أصداء فوزنا بالجائزة، فازدادت دهشتى حين وصلتنى منه هذه الرسالة التى أنشرها هنا بنصها:

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

« تحية طيبة وبعد ..

اعتذر عن الكتابة عن صدى فوز الجناح المصرى بالجائزة الأولى فى الدورة السادسة والأربعين لبينالى فينيسيا، التى تتزامن مع الذكرى المئوية لهذه المظاهرة الفنية الهامة.

اما لماذا لم اكتب، فسوف تندهش لصمت الصحف الإيطالية المطبق. لم يكتب احد اى شىء. وانا اتكلم عن الصحف الهامة، مثل: لاستامبا، لاريبوبليكا، كوريير دى لاسيرا، لونيتا، لسبرسُو، بانوراما وغيرها. ليست هناك اية إشارة لا من قريب ولا من بعيد إلى هذا الفوز أو الاستحقاق. ولست أدرى حتى هذه اللحظة هل هذا الصمت يترجم عدم رضا أم هو استنكار، أم يرجع إلى انغماس الصحفيين والنقاد والمسئولين فى معركة رهيبة مليئة بالتجريح والهجوم واللوم والندم على منح مسئولية هذه الدورة لمدير متحف بيكاسو السيد «جان كلير» الذى أعطى ظهره لكل تيارات الفنون المعاصرة وما بعد الطليعية، كما يقول بونيتو أوليفا: «هذا المعرض يعطى ظهره للمستقبل، بينما يتجه بحماسة للماضى». والسيد جان كلير كما يتضح من اسمه ليس إيطالياً، ومن هنا فإن تجربة وضْع المسئولية عن اهم فعالية ثقافية إيطالية على الإطلاق، فى يد أجنبى يبدو انه لم يفهم العقلية الإيطالية كما يصرحون، قد فجرت عدة قضايا فى غاية الاهمية. لهذا فقد عكفت على متابعة هذه المعارك الصحفية والنقدية، حتى أستبين أصولها وجذورها، وستكون موضوع مقال لعدد مقبل. أعتذر مجدداً، لأنه لم يكن هناك بالفعل ما اكتبه، اللهم إلا أن استنكر


ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

هذا التجاهل الذى يصاحبه اهتمام واضح فى الدورة الحالية والدورة السابقة أيضاً بالجناح الإسرائيلى. ليس اهتماماً فقط، ولكنه إعجاب.. تحياتى والسلام.

فإذا كانت الصحافة الإيطالية والنقاد الإيطاليون قد تجاهلوا فوزنا بالجائزة، فهذا تقصير آخر لا أدرى لمن ننسبه، للإيطاليين الذين كان يجب عليهم أن يحترموا نتائج التحكيم مع الاعتراف بحقهم فى مناقشتها؟ أم للمصريين الذين كان يجب عليهم أن يستثمروا فوزنا بالجائزة ليملأوا صحف العالم التى لابد أنها تابعت أعمال البينالى، حديثاً عن فن مصر وثقافتها المعاصرة؟

إننا هنا أشبه برجل قضى عمره يشيد قصراً رائعاً، حتى إذا انتهى من بنائه وتأثيثه، وأصبح بوسعه أن يهنأ بالحياة فيه تركه ومضى!

ولا ينبغى أن يقال: إن استثمار الفوز ليس من شأننا، وإنما يكفينا الفوز فحسب، فقد أصبحنا نعلم علم اليقين أن نجاح العمل الثقافى لا يتحقق بمجرد الإنتاج، وإنما يتحقق بالإنتاج وبالقدرة على تقديمه والإعلان عنه والدعاية له وترويجه.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

النشاط الثقافى فى هذا العصر صناعة معقدة ذات اختصاصات ومراحل يجب أن نحسنها وننجزها جميعاً، فإذا كان على الفنان أو المبدع عموماً أن ينتج، فعلى المؤسسات الثقافية الحكومية وغير الحكومية أن تعمل على نشر هذا الإنتاج، واستثمار ما يحققه من نجاح.

كان لابد من هذه الملحوظات التى لا يجب أن تنسينا ما كان يجب أن نبدأ به، وهو أن نهنئ الفنانين المصريين بهذا الفوز، وفى مقدمتهم الثلاثة الذين مثلونا فى البينالى بعمل واحد مشترك يجمع بين العمارة والنحت والتصوير، وهم **أكرم المجدوب، ومدحت شفيق، وحمدى عطية.**

والتحية والتهنئة واجبتان كذلك للفنان **فاروق حسنى** وزير الثقافة، وللفنان **أحمد نوار** رئيس المركز القومى للفنون التشكيلية، وللفنان مصطفى عبد المعطى مدير الأكاديمية المصرية للفنون بروما لكل من ساعد بجهده فى فوزنا بالجائزة.

«الحسبة» والنظام القانونى المصرى

دراسة فى فلسفة القانون وفى علم الاجتماع القانونى

على فهمى (*)

تمهيد

١ - هذه الدراسة الماثلة لا تعد دراسة فى الفقه الإسلامى، كما لا تعد من قبيل الدراسات فى فقه القانون الوضعى، وإن مست بعض التخوم من كل من هاتين الدائرتين. ومن ثم فهى تركز على عدد من الجزئيات الدقيقة لحسم بعض الأمور التى تبدو غريبة وذات طابع تاريخى متحفى، ومع ذلك تطفو على سطح حياتنا الفكرية من آن لآخر، وتبدد الكثير من طاقاتنا فى غير ضرورة.

٢ - وبدون مواربة، فإن ما يثار وبخاصة فى فترات الأزمة، من دعوات حول العودة إلى تطبيق الشريعة الإسلامية (الصحيح فى المصطلح هو الفقه الإسلامى)، ومن أن أى إصلاح منشود رهن بذلك؛ نقرر- بدايةً - أن هذه الدعوات جهولة إن لم تكن مشبوهة. فنظام الفقه الإسلامى هو واحد من الأنظمة القانونية ذات الأهمية التى لا تنكر فى ميدانىْ التاريخ القانونى والتاريخ الاجتماعى، فضلاً عن إمكان الإفادة من الكثير من الآراء الفقهية الاجتهادية عندما تلائم السياق العام فى نظامنا القانونى الوضعى الراهن.

٣ - هكذا نرى القضية، وهكذا نعمد إلى حسمها بدون محاولات للتمويه أو اللف حول المواقع. فالنظام القانونى المصرى، هو نظام فى القانون الوضعى يجدر التعامل معه برمته على أنه نظام قانونى متكامل، أثرته على مدى أكثر من قرن الاجتهادات القضائية والفقهية، بما يجعله - فى تقديرنا وفى تقدير الكثيرين- ملائما إلى حد مُرضٍ لظروفنا ولواقعنا.

(*) مستشار قانونى واجتماعى - القاهرة.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

٤ – أما الحديث وتكرار الحديث حول جزئيات فى نظام الفقه الإسلامى، حتى وإن كانت قد طبقت ردحاً طويلاً من الدهر فى مصر وفى غيرها من أقطار دار الإسلام؛ وأنها يمكن إدخالها فى نظام قانونى وضعى متكامل ومستقر كالنظام القانونى المصرى، فهو نوع من التنطع ومن الهراء ومن التدجيل. إذ لا يستقيم فى النظر القانونى ولا فى واقع الحال، أن يبرقَش ثوب قانونى معين بخيوط وأنسجة مستمدة من نظام قانونى مغاير مهما كانت له قيمته التاريخية أو الفقهية.

٥ – كما أن ثمة جزئية أخرى نراها جديرة بالالتفات إليها وإلقاء المزيد من الضوء عليها؛ ألا وهى إبداء اللوعة والأسى على أمجاد وهمية مزعومة عن مجتمعات وهمية ومزعومة كذلك، عندما كان يسود تطبيق أحكام الفقه الإسلامى. إذ يتضح حتى للدارس المبتدئ للتاريخ الاجتماعى والحضارى للدولة الإسلامية ومنذ بواكيرها [منذ العهد الأموى على أحسن الفروض]، أن هذا التطبيق الفقهى اعتورته الكثير من المثالب والبعد عن الأهداف التى يفترض من أن يتوخاها المجتمع الإسلامى!. كما أن الكثير من الشكوك تثيرها العديد من التأريخات والموسوعات التى صنفّها مؤرخون ومؤلفون مسلمون أتقياء، شكوك جدية حول فساد كبير كان يعتور أجهزة القضاء عهوداً طويلة فى ربوع دار الإسلام ومن بينها مصر. ونحن نتحدى– علمياً– من يحاج فى هذه الجزئية، بالدعوة إلى دراسة متعمقة رصينة لوثائق المحكمة الشرعية المصرية خلال قرون الحكم العثمانى الأربعة بمصر [وهذه الوثائق– لحسن الحظ– محفوظة على نحو يسمح بإجراء مثل هذه الدراسة]. ونحن حين ندعو لذلك، نود أن نحسم هذا الأمر وأن ندحض هذا التنطع، حتى نفرغ للعديد من المشاكل الحيوية التى تواجه هذه الأمة التعيسة فى يومها وفى الغد القريب.

٦ – وإذ يكون ذلك، فسوف نعرض فى **مبحث أول** للمحة إلى نظام «الحسبة»، فى الفقه الإسلامى وفى التطبيق. وفى **المبحث الثانى** نعرض– بإيجاز– لتطور النظام القانونى المصرى خلال النصف الثانى من القرن التاسع عشر، وانحيازه إلى النظام القانونى الوضعى، وبعض الاختيارات القانونية الحاسمة؛ ولعل من أهمها– فى موضو عنا هذا– هو الأخذ بمبدأ الاتهام العام دون الاتهام الفردى الذى تأخذ به الشريعة الأنجلوسكسونية. ولعل هذا الاختيار المحدد أن يقطع بأن النظام القانونى المصرى قد تخلى تمامًا ونهائيًا عن نظام الحسبة منذ بدايات حركة الإصلاح القانونى والقضائى عام ١٨٨٣. ثم نخلص فى **مبحث ثالث** وأخير لأهم النتائج، مع **ثبت** بأهم الإحالات والمصادر.

المبحث الأول

نظام «الحسبة»: فى النظر والتطبيق

٧ – «الحسبة» لغة العد والحساب، وفى مصطلح الفقه الإسلامى هى الأمر بالمعروف إذا ظهر تركه والنهى عن المنكر إذا ظهر فعله(١).

٨ – كما استعمل بعض المؤلفين الذين كتبوا فى الدراسات الإسلامية لفظ الحسبة بمعنى أضيق، وهو الشرطة الموكلة بالأسواق والآداب العامة(٢).

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

٩ - والأمر بالمعروف والنهى عن المنكر يمثل مَعْلَمًا بارزًا فى تنظيم المجتمع الإسلامى. وهو فرض كفاية بمعنى أنه إذا قام به البعض سقط عن الآخرين، لقوله تعالى: [ولتكن منكم أمة يدعون إلى الخير ويأمرون بالمعروف وينهون عن المنكر]. ويصير الأمر بالمعروف والنهى عن المنكر فرض عين- أى نياط بفرد معين أو بأفراد بالذات- على القادر إذا لم يقم به غيره[٣]. ويلاحظ أن المنكر- هنا- أعم من المعصية، فالمعصية لا تصدر إلا عن مكلف، بينما قد يصدر المنكر عن غير المكلف أيضا. وعلى هذا فيمنع الصبى والمجنون من إتيان ما يخالف أحكام الشريعة الغراء مع كونهما غير مكلفين[٤].

١٠ - وبحسب الأصل الفقهى، تثبت الحسبة لآحاد الناس بشروط يعددها الفقهاء. بَيْدَ أنه مع اتساع رقعة الدولة الإسلامية، عمد الخليفة **عمر بن الخطاب** إلى وضع نظام للحسبة، وكثيرًا ما كان يقوم بنفسه بعمل المحتسب[٥]. ولم يؤثر تنظيم الحسبة وتعيين الولاة للقيام بعمل الحسبة فى بقاء إثبات الحسبة للأفراد، مع فروق بين عمل المتطوع وعمل والى الحسبة[٦].

١١ - وحدود الحسبة الأمر بالمعروف إذا ظهر تركه والنهى عن المنكر إذا ظهر فعله. ولذلك فيحظر الالتجاء فى ذلك إلى التجسس، يقول الله تعالى: [ولا تجسسوا]؛ إذ ينبغى أن يكون المنكر ظاهرًا لمن يحتسب بغير تجسس. كما يشترط أن يكون المنكر حالا، فلا حسبة فى منكر قد تم، ولا حسبة أيضا فى مجرد الظن فى اعتزام إتيان بمنكر. كما يشترط أيضًا ألا يكون المنكر محل اجتهاد، فكل ما هو محل اجتهاد لا حسبة فيه، إذ إن الآراء حوله خلافية[٧].

١٢ - والحسبة من العمومية والاتساع بحيث تؤدى الكثير من الوظائف التى تقوم بها فى الوقت الحاضر إدارات كثيرة متخصصة. ولذلك نرى الإمام «**ابن تيمية**» يسمى كتابه فى الحسبة: «الحسبة فى الإسلام أو وظيفة الحكومة الإسلامية». ويمكن القول بأن تلك الوظائف كانت ذات طبيعة إدارية فى الغالب ويمكن أن تتصل بعمل الشرطة. وكثيرا ما كانت تناط الحسبة والشرطة بوال واحد[٨].

١٣ - بَيْدَ أن ما يهمنا- هنا- هو هذا الدور الثابت للآحاد فى ميدان إقامة الدعوى الجنائية، إذ يكون لكل مكلف قادر أن يقيم الدعوى الجنائية عن أى جريمة حتى ولو لم يكن مجنيا عليه ولو لم يكن أصيب بضرر مباشر من ارتكاب الجريمة[٩].

١٤ - هنا نعمد إلى تفصيل عدد من الأمور الجزئية التى نراها بالغة الأهمية للتوضيح ولفض الاشتباكات ولتبديد الغموض. فقد رأينا كيف تتنوع وظائف الحسبة وتتداخل، بحيث كان يصعب فى التطبيق العملى إجراء تفرقة دقيقة بين ولايات الحسبة وغيرها من الولايات كالشرطة وكالمظالم ونحو ذلك. غير أن هذه الوظيفة الاتهامية تجعل من الحسبة نوعًا من أنواع الاتهام الفردى. ونحن نعرف فى الأنظمة القانونية التاريخية والمعاصرة نظامين أساسيين من نظم الاتهام: الاتهام الفردى والاتهام

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

العام. ونحن نعرف هذين النظامين مجسدين حتى الآن فى النظام القانونى الأنجلوسكسونى والنظام القانونى اللاتينى (فضمنه النظام القانونى الفرنسى)، على التوالى؛ وعلى نحو ما سنعرض بالتفصيل فيما بعد.

١٥ - ومن هنا فإن المعالجة القانونية لنظام الحسبة يجدر تناولها فى سياق النظام القانونى الذى ارتضاه المجتمع المعنى؛ ففى مجتمع يتبنى نظام الاتهام الفردى يمكن أن يكون للحسبة مثلا دور هام، على عكس الحال فى مجتمع آخر يتبنى الاتهام العام، إذ تصبح الحسبة خارجة عن النسيج القانونى بيقين.

١٦ - «والقانون» - اصطلاحًا- هو: [مجموع الأحكام التى وضعت لضبط أعمال الأفراد والجماعات، والتى قد يجبرون على اتباعها- عند الاقتضاء - بالقوة الاجتماعية](١٠).

١٧ - أما فلسفة القانون، فهى تهتم بدراسة القانون فى عمومياته بدون الاقتصار على قانون معين بالذات. فهى تدرس القانون بوصفه ظاهرة، لكى تصل من خلال ما هو كائن إلى ما يجب أن يكون(١١).

١٨ - وثمة حدود مشتركة بين القانون وعلم الاجتماع القانونى. فبينما يدرس القانون القاعدة القانونية على أنه قاعدة، أى دراسة عضوية من الداخل؛ نجد علم الاجتماع القانونى يدرس القانون بوصفه ظاهرة تتصل بغيرها من الظواهر والنظم الاجتماعية، أى بمعنى آخر فإنه يدرس القانون من الخارج؛ وبذلك يمهد للتوصل إلى أكثر الصيغ القانونية ملاءمة للمجتمع المعنى(١٢).

١٩ - وعلى ضوء ما أوردناه آنفا؛ يكون على الباحث فى ميدان الفكر القانونى، أن يوسع من دائرة أبحاثه فلا تقتصر- كما هو حادث فى الغالب- على مجرد الدراسة الفقهية للنص والأعمال التحضيرية مما يدخل فى دائرة الشرح على المتون؛ بل يجدر أن تتجه بعض الأبحاث إلى دراسة التطبيق الحى للنص القانونى ودراسة الوسط الاجتماعى والظروف المحيطة التى كانت تسود لدى التطبيق.

٢٠ - ومن هنا يكون من الوارد عند تقييم نظام هام مثل نظام الحسبة، أن ندقق فى التعرف على الصورة الواقعية لهذا النظام عند التطبيق طوال قرون عديدة فى أقطار دار الإسلام وبخاصة فى مصر. ونحن نعرف أن ثمة فجوات كبرى حدثت فى مجالات التطبيق القانونى، بين النصوص من ناحية وبين الواقع من ناحية أخرى. كما توقفنا الحوليات والتاريخات التى كتبها مؤلفون مسلمون ثقاة، على مدى الاضطراب والفساد الذى كثيرا ما كان يعتور الأجهزة الرسمية فى العديد من أقطار دار الإسلام ومن بينها مصر خلال عهود طويلة. ولا شك فى أن الفساد قد طال- فى أحيان كثيرة- الأجهزة القضائية العديدة ومن بينها ولاية الحسبة. ونحن نعرف من التأريخات المعتمدة ومن الوثائق المتاحة، أن هذه الولايات الهامة كانت تخصص- فى أحيان غير نادرة- لفاسدين ولمدلسين مقابل مال يعطى للسلطان أو للحاشية أو لكليهما على حد سواء. وعندما يصل الفساد إلى الأجهزة القضائية، يكون ذا دلالة دامغة على أنه استشرى بين جنبات المجتمع المعنى جميعًا(١٣).

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

٢١ – ولذلك فإن الإلحاح على الدعوة للرجوع إلى أجهزة وأنظمة قانونية قد استشرى فسادها فى التطبيق على مدى قرون عديدة، هذا الإلحاح قد يُبَرر إن كان صادرًا عن جهل، وهنا نتصدى للتعليم وللشرح وللتوضيح. أما أن يكون الإلحاح لمجرد إثارة جلبة ضبابية، فليس ببعيد عن مواضع الشبهة؛ وهنا تجدر المواجهة بجدية حاسمة وبدون مناورات أو مزايدات أو التواء.

المبحث الثانى

تطور النظام القانوى المصرى وتبنى نظام الاتهام العام

٢٢ – منذ الفتح العربى الإسلامى لمصر، فإن النظام القانونى الذى سادها بوصفها قطراً من دار الإسلام، هو النظام الذى عرف بنظام الشريعة الإسلامية. وبالطبع فالأنظمة القانونية – كغيرها من الأنظمة – يجرى عليها عند التطبيق من ملامح القوة والازدهار فى أحيان وتعتريها– فى أحيان أخرى– أعراض التحلل والضعف. ولقد حدثت هذه المسارات لكافة الأنظمة القانونية فى مختلف أنحاء المعمورة وفى كافة العصور.

٢٣ – ولا شك فى أن الاستاتيكية المجتمعية – بالمفهوم الواسع– والتى سادت معظم أنحاء دار الإسلام، بعد استقرار الفتوحات الكبرى، أدّت– من بين نتائجها– إلى نوع من الاستاتيكية القانونية لتكريس أوضاع بعينها فى نظام العلاقات الاجتماعية والاقتصادية ربما على عكس التوجه الإسلامى النقى فى كثير من الأحيان. ولقد أدى هذا الاتجاه إلى الحركة الشهيرة المعروفة فى تاريخ الفقه الإسلامى باسم: «قفل باب الاجتهاد» فى غضون القرن الرابع الهجرى– ولقد بُررت هذه الحركة آنذاك بالتصدى لكثرة ولتشعب الفرق المتناحرة، وهو مبرر معقول فى ظاهره، وإن كان يخفى– فى تقديرنا– رغبة ذوى السلطان الأكبر فى تكريس الأوضاع القائمة آنذاك خدمة لاستقرار مصالحهم.

٢٤ – ولقد كان العهد المملوكى فالعهد العثمانى بمصر الإسلامية، بمثابة تجسيد لفساد كبير اعتور أجهزة الدولة جميعًا، ومن بينها الأجهزة التى تقوم على إنفاذ النظام القانونى ومن بينها ولاية الحسبة كما أسلفنا.

٢٥ – وفى تقديرنا أن الحملة الفرنسية على مصر، على قصر فترة هذه الحملة، إلا أنها أوقفت قطاعاً هاماً، من المثقفين المصريين آنذاك على بعض ما يجرى خارج حدود دار الإسلام وبخاصة فى فرنسا غداة ثورتها العظمى. ثم جاءت سياسات التحديث التى تبناها **«محمد على»** بعد استقرار الأمر له، لتتضمن– على استحياء فى البداية – إحداث بعض التغييرات فى عدد من الأنظمة القانونية التى لم تتعرض لها الأحكام الفقهية أصلا أو بالتفصيل، مثل تنظيم الفلاحة وتنظيم الوظيفة العامة ونحو ذلك. بَيْدَ أن النقلة النوعية قد بدأت منذ أواخر عهد **الخديوى سعيد** بصدور اللائحة السعيدية (١٨٥٩)، ثم بصدور قانون المقابلة فى عهد خلفه **الخديوى اسماعيل** (١٨٦٨)، حيث ظهر لأول مرة فى التاريخ المصرى حق الملكية على

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

الأراضى الزراعية. ونحن نرجح أن هذا التغيير الهيكلى قد جاء لمواجهة متطلبات الدائنين الأجانب ضماناً للوفاء بديونهم. ولقد كانت استنارة **إسماعيل** فى سياق متطلبات دمج الاقتصاد المصرى بالسوق الرأسمالية العالمية البازغة، من بين أهم الدوافع لإحداث هذه الثورة التشريعية والقضائية واسعة النطاق، والتى حدثت بإصدار التقنينات المختلفة (١٨٧٥) ثم التقنينات الأهلية (١٨٨٣). ولقد غدا واضحًا منذ صدور هذه المجموعات القانونية الرصينة، كيف تم انتقال مصر من نظام قانونى إلى نظام قانونى آخر مختلف، بما ترتب على هذا الانتقال من نتائج. ونحن نعتقد أن الاجتهادات القضائية من جانب المحاكم المصرية قد نجحت فى تحجيم الآثار السلبية، واستطاعت- بدقة وبمهارة- إعادة نسج الثوب القانونى المصرى على نحو ملائم ومتفرد فى آن.

٢٦ - ونلاحظ أن الشارع المصرى وقد أعد عدته - من الناحية الفنية - لسنوات عديدة عن طريق لجان من أمهر رجال القانون والتشريع والقضاء المصريين آنذاك برئاسة **شريف باشا** (وهو بالمناسبة نجل مفتى الأستانة عاصمة الدولة العلية)؛ نلاحظ أن هذا الشارع المصرى قد جنح نحو تبنٍ شبه كامل للنظام القانونى اللاتينى وبخاصة النظام الفرنسى الذى كان مضرب الأمثال فى الميادين القانونية العالمية حينذاك من حيث الثراء والشباب والحيوية.

٢٧ - وإذ تمارس الدعوى الجنائية فى التشريع الفرنسى- بصفة أساسية - بواسطة الموظفين الذين يعينهم القانون لذلك؛ وعلى هذا نصّت الفقرة الأولى من قانون تحقيق الجنايات الفرنسى؛ وحكمت المحاكم الفرنسية تطبيقا لذلك بأنه: [لا يجوز للمتهم أن يعلن الشخص الذى يدعى أنه هو فى نظره الفاعل الحقيقى للجريمة](١٤).

٢٨ - فإذا ما استعرضنا نصوص قانون الإجراءات الجنائية المصرى الراهن الصادر عام ١٩٥٠، نجد أن القانون المصرى يأخذ- بصفة أصلية - بفكرة الاتهام العام تباشره النيابة العامة. وعلى هذا تنص الفقرة الأولى من المادة الأولى من هذا القانون: [تختص النيابة العامة دون غيرها برفع الدعوى الجنائية ومباشرتها، ولا ترفع من غيرها إلا فى الأحوال المبينة فى القانون]. كما تنص المادة ٣٢ من قانون نظام القضاء الصادر عام ١٩٤٩: [تختص النيابة العامة دون غيرها برفع الدعوى الجنائية ومباشرتها ما لم يوجد نص فى القانون على خلاف ذلك]. وهاتان المادتان تقابلان المادة الثانية من قانون تحقيق الجنايات المصرى القديم: [لا تقام الدعوى العمومية بطلب العقوبة إلا من النيابة العمومية عن الحضرة الخديوية]؛ كما كانت تنص المادة ٦٠ من لائحة ترتيب المحاكم الأهلية على: [على النائب العمومى إدارة الضبطية القضائية وإقامة الدعوى الجنائية والتأديبية إما بنفسه أو بواسطة وكلائه].

مبحث ختامى

٢٩ - مما أوردناه، يتأكد أن الشارع المصرى عندما عمد إلى الخروج عن عباءة النظام القانونى للشريعة

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

الغرّاء بالانضواء تحت عباءة نظام قانونى مغاير، ومن بين الاختيارات التى حسمها الشارع بالسياق مع النظام القانونى الجديد، يكون قد أفصح عن التخلى نهائيا عن نظام الحسبة، هذا النظام الذى ينتمى إلى نظام الشريعة الغرّاء، التى تتبنى نظامًا مغايرًا تمامًا، وهو نظام الاتهام الفردى. وبذلك حسم الشارع المصرى منذ ١٨٨٣ بشكل نهائى وواضح هذه الجزئية، وأعلن تبنيه لنظام الاتهام العام. وبذلك غدت الحسبة منذ أكثر من قرن من النظم القانونية التاريخية، ولم يعد لها مكان على خارطة نظامنا القانونى الراهن.

والله تعالى أعلم

ثَبْتٌ باهم الإشارات والإحالات

١ - **التهانوى**؛ كشاف اصطلاحات الفنون، الجزء الأول، ص ٣٧٧؛ كما يراجع أيضاً **بطرس البستانى**؛ دائرة المعارف العربية، بيروت (١٨٧٧)، ص ٥٥٦.

٢ - **احمد الشنتناوى وابراهيم زكى خورشيد وعبد الحميد يونس وحافظ جلال** (ترجمة)، **دائرة المعارف الإسلامية، الجزء السابع، ص** ٣٧٩.

٣ - **ابن تيمية (ابو العباس احمد)**؛ الحسبة فى الإسلام، طبعة المؤيد، القاهرة (١٣١٨ هجرية)، ص ٦، ص ١٨، ص ٥٣.

٤ - **الغزالى (ابو حامد محمد)**، إحياء علوم الدين، الجزء الثانى، ص ٢٤٤.

٥ - **حسن إبراهيم حسن** ؛ تاريخ الإسلام السياسى، الجزء الأول، الطبعة الأولى، القاهرة (١٩٣٥)، ص ٣٢٨.

٦ - **انظر فى التفاصيل:**

على فهمى؛ الحسبة فى الإسلام، دراسة مقارنة بالأنظمة المشابهة فى التشريع الوضعى. دراسة من أعمال أسبوع الفقه الإسلامى ومهرجان الإمام ابن تيمية، دمشق، أبريل / نيسان ١٩٦١.

٧ - **الغزالى**؛ مرجع سبقت الاشارة إليه، ص ٢٤٤ وما بعدها. أيضا لمزيد من التفاصيل: **على فهمى**؛ الحسبة فى الإسلام، سبقت الإشارة إليه.

٨ - **القلقشندى**؛ صبح الأعشى، الجزء الثالث، ص ٤٨٧.

٩ - **عبد الوهاب العشماوى**؛ الاتهام الفردى أو حق الفرد فى الخصومة الجنائية (رسالة دكتوراه)، دار النشر للجامعات المصرية، القاهرة (١٩٥٣)، ص ٣٤٦ / ص ٣٤٧.

١٠ - **محمد صادق فهمى (بك)**؛ مقدمة فلسفية تاريخية لشرح القانون المدنى، الجزء الأول، الطبعة الثانية، نشر مطبعة الاعتماد، القاهرة (١٩٢٩)، ص ١٥.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

١١ – أنظر: أستاذنا الجليل **ثروت أنيس الأسيوطي**؛ نشأة المذاهب الفلسفية وتطورها– دراسة فى سوسيولو يا الفكر القانونى، مطبعة جامعة عين شمس– القاهرة (١٩٦٧)، ص ٧٥.

١٢ – **لمزيد من التفاصيل، يراجع:**

أ – **على فهمى**؛ بحوث علم الاجتماع القانونى فى مصر، المجلة الجنائية القومية، القاهرة (عدد خاص)، المجلد (١٢)، العدد الثالث، (نوفمبر ١٩٦٩)، ص ٥٨٣ وما بعدها.

ب – **على فهمى**؛ علم الاجتماع القانونى والسياسة الجنائية، من أعمال الحلقة العربية الثانية للدفاع الاجتماعى، الأمانة العامة لجامعة الدول العربية– القاهرة (فبراير / شباط ١٩٦٩).

١٣ – يراجع على سبيل المثال: المختار من تاريخ الجبرتى، اختيار **محمد قنديل البقلى**، سلسلة كتاب الشعب، مطابع الشعب، القاهرة (١٩٥٨)، الجزء الثانى، ص ١٤٨.

١٤ – **توفيق الشاذى**؛ مجموعة قانون الإجراءات الجنائية مع تعليقات مقارنة، دار النشر للجامعات المصرية، القاهرة، ص ١٣.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

جمال الغيطانى

مواجهة الفناء*

أين ذهب الأمس؟

إنه أول التساؤلات فى أفق وعيى البِكْر.

الأحد، الاثنين، الثلاثاء..

اليـوم الأربعـاء. أين ذهبت الأيام الماضيـة؟. بل أين مضت الساعة الماضية؟

إذا يممت الوجـه صـوب نقطة مـعـينة فى المكان. ثم أمعنت السير،هل أصل إلى لحظة منقضية؟

مع تقدمى النسبى فى الزمان. مع إدراكى تفاصيل لم أكن أعرفها من قبل صرت أتساءل:

تلك اللحظة التى نسميها «الآن».

من أين تجىء؟ إلى أين تمضى؟ لماذا لا تثبت؟ لماذا لا نقدر على التأثير فيها بالإبطاء أو الإسراع؟ لماذا تفلت هاربة باستمرار، تعبرنا بلا توقف أو تمهل، هل نحن الذين نمر بها أم هى التى تمر بنا؟ هل توجد مستقلة عنا. حضور موضوعى منفصل. أم إنها تنبع منا نحن. هل توجد لحظة آنية واحدة يمر بها الكون كله، أم لكل مدار لحظته؟ لكل إنسان زمانه الخاص.

تساؤلات عديدة محورها الزمن. تساؤلات بلا إجابات حاسمة حتى الآن وعندما تستعصى الأجوبة يصبح طرح الاستفسارات نوعاً من المعرفة، كان لابد أن يمضى وقت طويل حتى أدرك أن الدهر أو الوقت أو الزمن أو العصر أو الآن أو الماضى أو المستقبل، كل هذه التسميات ما هى إلا رموز لتلك القوة التى تدفعنا باستمرار إلى الإمام، فمنذ مجىء الإنسان إلى العالم، منذ خروجه من الرحم، الميلاد، منذ الصرخة الأولى يبدأ نقصانه، فكل

* المقدمة التى كتبها جمال الغيطانى ليصدر بها الطبعة الصينية من روايته «هاتف المغيب» التى ستصدر فى أكتوبر القادم من دار نشر الدولة فى بكين. وقد ترجمت الرواية المستعربة الصينية لى تشى «درية».

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

لحظة تدفعه إلى النهاية. قوة هائلة لا قبل لنا بردها أو التأثير فيها تدفعنا صوب تلك النقطة، صوب الغروب، صوب إسدال الستار والمضى إلى حيث لا ندرى، وقديماً منذ أربعة آلاف سنة تساءل شاعر فرعونى مجهول أثناء عزفه على قيثارته.

«وهل عاد أحد من هناك ليخبرنا عما رآه؟

كلا.. لم يعد أحد ليخبرنا عن موضع المغيب الأبدى، كذلك ما من تفسير مقنع حتى الآن أو مرض قدمه العلم الإنسانى للزمن. كان لابد أن يمضى وقت طويل حتى أدرك أن الدهر أو الوقت أو الزمن هو الذى يؤثر فينا، هو الذى يطوينا ولا نطويه.

لكننى مثل البشر الذين أنتمى إليهم، لم أستسلم، فمازلت أسعى،

مازلت اتساءل.

ما الزمان

ما المكان.

مازلت رغم وعيى الأتم أن كل شىء يمضى إلى فناء - أحاول أن أترك علامة. وما أكتبه هو تلك العلامة، ما من قوة إنسانية تحاول جاهدة قهر هذا الفناء المستمر. هذا العدم المؤكد، إلا الإبداع بمختلف أشكاله، ومستوياته. تعلمت ما حاوله أجدادى الفراعنة، عندما حاولوا قهر العدم بالفن، بالعمارة، بالنحت فوق الصخور، فوق الجدران، بالرسم، بالكلمة. بتخيل امتداد لا يفنى لتلك الحياة الآنية، كان الزمن محور الحضارة الفرعونية والفكر الفرعونى، كانت حضارة تعلق بالحياة، ورفض لانتهائها تماماً على المستوى الفردى، لذلك كان الميت يدفن مع حاجاته. وأشيائه المفضلة، بدءا من لباسه وحليه وطعامه، وأوراقه وكتبه وكلمات تلخص سيرته وفضائله، وكل ما يساعده على العودة إلى الحياة الدنيا، حتى جسده توصلوا إلى ما يصونه من البلى بالتحنيط. فى المتحف المصرى بالقاهرة أمضى الساعات الطوال متأملا موميات أحد عشر ملكا من أعظم ملوك الفراعنة، عرضوا فى قاعة ضيقة، داخل صناديق مستطيلة، توابيت حديثة من زجاج لبضاعة وليس لملوك كانوا فى مرتبة الآلهة، لقد قطعت هذه الأجسام الهامدة رحلة طويلة فى الزمان لا يقل أقصرها عن ثلاثة آلاف سنة، مازال التعبير الأخير على وجه رمسيس الثانى، مازال ألم الجرح القاتل على ملامح «سيفين رع» الملك الشهيد الذى لقى مصرعه وهو يحارب «الهكسوس» الذين احتلوا مصر وحارب ليجلوهم عنها.

شفتاه منفرجتان، أسنانه بادية، يده التى شلت نتيجة الضربة المسددة إلى الجمجمة لاتزال فى نفس الوضع الذى اتخذته عند رد الفعل، لحظة الإصابة.

تلك اللحظة التى احتفظ لنا ببعض آثارها ذلك المحنط المجهول، تلك اللحظة ما يعنينى، إعادة إنتاجها، إعادة رواية ما جرى فيها، هذا ما أحاوله وهذا ما أتصور إنه دور الفن، دور الأدب. ولذلك أقف فى مواجهة زمن،وليس فى مواجهة تاريخ.

الزمن فعل أبدى، كونى. سرمدى.

التاريخ مفهوم بشرى، نسبى.

ليس انشغالى بالتاريخ، بقراءته، بمطالعة مصادره الا شكل من أشكال همى الدائم بالزمن، من خلال تلك

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

المصادر التى كتبها مؤرخون رحلوا، أو شعراء، أو رحالة، أو رحالة مجهولون، أحاول أن أستعيد بعض من ملامح تلك اللحظات الفانية. أحاول الإمساك بالماضى من جديد، الإحساس بالتاريخ أهم عندى من فهمه ما يعنينى أولئك البشر المجهولين إذ أتأمل الأهرام، أعظم بناء بشرى، وأقدم عمارة أنشأها الإنسان على سطح كوكبنا. لا تدور أفكارى حول خوفو، الملك الذى شيد الأهرام فى عصره إنما حول أولئك المهندسون الذين خططوا وصمموا. والعمال الذين قطعوا الأحجار، ودفعوا الأثقال، ومات بعضهم تحت الردم.

من يذكر هؤلاء؟

إنه الإبداع الأدبى أو الفنى؟

عندما يمر القادة تحت أقواس النصر، عندما يتسلمون الأوسمة، أفكر فى الجنود الذين حاربوا الذين جرحوا أو قتلوا. وقد عشت الحرب لمدة ست سنوات على جبهة القتال. وسمعت آلام قومى، ورأيتها وامتد بى الأجل إلى زمن قريب أصبح الحديث عما سميناه بطولات الرجال غير مرغوب فيه!

تلك السنوات الست التى واجهت فيها الموت. التى وقفت فيها عند الخط الفاصل بين الحياة والموت، تلك السنوات لن تذكر إلا فى سطور قليلة، سطور غير دالة. ثم يأتى يوم تصبح فيه تلك الأيام نسيًا منسيًا. لكن قد تبقى سطور قصيدة أو قصة على بعض من جوهرها، وهذا ما يقوم به الإبداع الإنسانى الذى أعتبره الجهد الوحيد فى ذلك الكون الشاسع لمقاومة الفناء المستمر.

وأستمر فى التساؤل:

ما الزمان؟

ما المكان؟

قيل قديما إن الزمان مكان سائل، والمكان زمان متجمد، والحقيقة أنها عرضان لشىء واحد، يمكن أن نسميه العالم أو الوجود، فلنجرب أن نتذكر لحظة ما انقضت، لابد أنها ستقترن بمكان، بموضع ما. فلنجرب أن نتذكر مكان مررنا به أو عشنا فيه أو أمضينا فيه وقتًا، سنجده مقترنا بلحظة ما.

إننى فى حالة وعى دائم بالزمن، أغادر لحظة لن تعود أبدا، وأمل فى بلوغ لحظة آتية قد لا أصل إليها، دائماً تتمركز حيرتى حول تلك اللحظة الآنية، بمجرد التفوه بالآن يتحول إلى ماض.

حتى بلوغى العشرين كنت أتساءل فقط، أتساءل كثيراً وأعانى قليلاً، كان البادى من الزمن الخاص أكثر مما مضى. وعندما يتطلع الإنسان طويلا إلى الآتى لا ينشغل كثيرا بالماضى

فى الثلاثينيات يبدأ الالتفات إلى ما انقضى، بدأت أعى أكثر فناء اللحظات، عبور الإنسان دائمًا لتلك اللحظة الآنية التى تطويه طياً، تضمنها ثنائية الحياة والموت، بل إن الموت قائم، نشط فينا، داخلنا، وعند لحظة بعينها يسود.

تمضى السنوات فى العقد الرابع أسرع، ومع التقدم فى العمر يزداد الإيقاع سرعة، ينتبه الإنسان ليجد نفسه وقد أتم الخمسين أو الستين. حقاً .. ما أقصر الفرصة المتاحة للحياة لذلك كان أملى دائماً أن تكون الحياة محتملة بالنسبة لسائر البشر، على الأقل الحد الأدنى من الإنسانية. من تلبية الاحتياجات الروحية والمادية لاشك أن عالمنا لا يسوده العدل، ولكننى أتصور أنه كلما زاد الوعى بقصر المدة، وسرعة انقضاء الرحلة كلما جعل

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

ذلك العمل ضروريا لتحويل الحياة إلى إمكانية محتملة، إلى جعل العالم مكانًا جميلاً يتآخى فيه البشر ويبدعون.

نحن لا ندرك كنه الزمان. لا نعرف سره، لا نعرف من أين بدأ ومتى ينتهى؛ هل له أول وآخر؟ وإذا كان له بداية، فأى زمان خلق فيه الزمان؟.

نحن نرى أعراضه، ولا ندرك جوهره تماماً كالناظر فى المرآة. لا يرى المرآة. لكنه يرى نفسه فيها هكذا نرى أعراض الزمان، تغيرات الملامح. مشاهد الحياه وتعاقبها، الميلاد، الموت، التذكر، النسيان. الصعود الاضمحلال. الوجود. العدم.

من خلال الكتابة أحاول مقاربة اللحظة الفانية. أحاول الإصغاء إلى إيقاعها. إلى تلاشيها المستمر إلى صلصلة أجراس الرحيل بالكتابة أزود عن نفسى الإحساس بالعدم وفى الكلمة أجد قمة التعبير عن وجودى وقدرتى على مقاومة الفناء الذى حتما أنا ماض إليه.

قديما قال الشاعر العربى

ما أطيب العيش لو أن الفتى حجر

تنبو الحوادث عنه وهو ملموم

أطلق الشاعر صيحته تلك فى وجه العدم. ولم يدر أن الحجر نفسه سيفنى يوماً، أننى أقرب إلى المعنى الذى عبر عنه شاعر عربى قديم عندما قال

أرى الأيام لا تبقى

على حال فما كيها..

وعيى بلحظة اكتمال الغروب شديد، وحتى أقاوم السفر النهائى إلى العدم أحكى ما أمر به، ما أتخيله ما أفهمه احاول أن أعبر عن لحظة وجودى المحدودة كفرد ولكننى أنتمى إلى الثقافة المصرية القديمة المماثلة للثقافة الصينية العريقة فيحق لى أن أشعر بسعادة خاصة بعد أن أصبحت «هاتف المغيب» متاحة بتلك اللغة الأصيلة - تماماً كلغتى العربية - والتى يقرأها ما يقرب من مليار إنسان. إن ذلك يجعلنى أقوى فى مواجهة الفناء.

القاهرة ٨ يوليو ١٩٩٥

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

فتحى أبو رفيعه*

الحب فى المنفى لـ بهاء طاهر

التشبث بالحلم فى مواجهة الواقع المر

يقول **فاكلاف هافل**، المثقف الثورى الذى أصبح رئيسا لبلده (الجمهورية التشيكية)، فى مقال بعنوان «مسئولية المثقفين» نشرته مؤخرا مجلة نيويورك ريفيو لعرض الكتب[1]، إن هناك نوعين من المثقفين. يندرج تحت النوع الأول دعاة ما يسميه الفيلسوف **كارل بوبر** بظاهرة الهندسة الاجتماعية الكلية. وهؤلاء هم المثقفون الدوغماتيون الذين يتصورون أنه يمكن تغيير العالم إلى الأفضل تغييرا كاملا وشاملا استنادا إلى أيديولوجيات مسبقة تدعى فهم جميع قوانين التطور التاريخى وتتصور إمكانية التوصل إلى حالة كلية وشاملة تكون هى التعبير النهائى عن هذه القوانين. وهذا النمط من التفكير، كما يرى **بوبر** لا يمكن أن يؤدى إلا إلى الشمولية والاستبداد. ويتساءل **هافل** ألم يكن دعاة الأيديولوجية النازية الأوائل، ومؤسسو الفكر الماركسى وقادة الفكر الشيوعى من المثقفين فى المقام الأول؟ أو لم يبدأ كثير من الحكام الديكتاتوريين، بل وبعض الإرهابيين بدءا من الألوية الحمراء فى ألمانيا حتى **بول بوت** فى كمبوديا، حياتهم كمفكرين ومثقفين؟ ويرى هافل أن تعبير «خيانة المثقفين» هو تجسيد لهذه الظاهرة. لكنه يشير إلى وجود نوع آخر من المثقفين الذين يرون الأمور من منظور عالمى أوسع نطاقا ويعترفون بالطابع الغامض والمعقد للعولمة ويقبلون به. وهؤلاء المثقفون بما لديهم من شعور متزايد بالمسئولية تجاه العالم لا يربطون أنفسهم بأيديو لوجية معينة بقدر ما يشعرون بانتمائهم إلى الإنسانية وكرامة الإنسان. وهم الذين يبنون التضامن بين الشعوب، ويعززون التسامح والكفاح ضد قوى الشر والعنف، ويدافعون عن حقوق الإنسان ويؤمنون بأنها لا تتجزأ. وهم ضمير المجتمع وضمير

* كاتب مصري يقيم فى نيويورك.

الإنسانية الذين لا يقفون مكتوفى الأيدى حينما يكون هناك أناس آخرون فى مكان آخر من العالم يتعرضون للإبادة أو حينما يكون هناك أطفال تحصدهم المجاعات أو شعوب تعانى القهر والعنصرية والاستبداد. وهم أيضا واعون بكل ما يواجه الجنس البشرى من مخاطر أسلحة الدمار الشامل وتردى البيئة ونضوب الموارد الطبيعية. وهم قبل كل شىء واعون بما يسمى بالترابط العالمى وبالصلات التى تربط بين كل ما يجرى فى العالم. يقول **هافل** إن هؤلاء هم المثقفون الذين يكافحون من أجل كل ما هو لصالح الإنسانية وخيرها، وهم الذين ينبغى أن يلقوا آذانا صاغية لما يقولون .

بطل رواية **بهاء طاهر** الأخيرة «الحب فى المنفى»(٢) هو نموذج لهذا المثقف الذى عاش ذروة الحلم الناصرى فى الستينيات، وذبوله وانكساره فى السبعينيات، وأفوله وتبدده فى الثمانينيات.

ففى الستينيات كان هو الصحفى المعروف بناصريته الشديدة، وكان يعلق فوق رأسه عبارة **ناصر** الشهيرة يوم قيام الوحدة «دولة عظمى، تحمى ولا تهدد، تصون ولا تبدد،» وألف كتابا عن **عبد الناصر**، بعد موته، صدرت معه الأوامر السرية إلى أكشاك الجرائد والمكتبات بإخفائه فلم يره أحد. وسنراه بعد ذلك فى منفاه يعلق صورته فى مدخل شقته يناجيها فى السراء والضراء.

وفى السبعينيات لم تكن بينه وبين رئاسة التحرير سوى خطوة «ثم جاء السادات فضاع كل شىء وأصبح المستشار الذى لا يستشيره أحد.» وأضر الواقع الجديد أيضا بحياته الشخصية. وبعلاقته بزوجته «منار» الصحفية فى نفس الصحيفة، أم ولديه خالد (تأكيدا لناصريته) وهنادى. «أفهم الآن أن منار التى جمدوا وضعها فى الصحيفة مثلى، وبسببى قد اعتبرت **عبد الناصر** خصما شخصيا لها.» وكان الطلاق.

وفى أوائل الثمانينيات يعمل البطل مراسلا لصحيفته فى إحدى المدن الأوروبية. وها هو يلتقى، على غير موعد، بزميل ماركسى قديم كانت قد دفعته الظروف أيضا إلى مغادرة بلده والعمل فى بيروت مع إحدى المنظمات الفلسطينية، وكان قد أصدر قرارا بوقف هذا الزميل الماركسى بعد أن كتب مقالا هاجم فيه بيان ٣٠ مارس الذى أعلنه **عبد الناصر** بعد نكسة ١٩٦٧. ويتحسر الإثنان على أحلام الستينيات الضائعة. «أين نحن من تلك الأيام، إرجع لنا هذا الزمن ثم أوقفنى عن الكتابة كما تشاء. كان معك حق فى كل ما قلته عن **عبد الناصر** وكنت أنا المخطىء.» ويعترف بطل الرواية، بأمانة يفتقر إليها الكثيرون، «أدرك الآن بصفاء كامل أن تشبثى بحلم **عبد الناصر** أيامها لم يكن مجرد إيمان بالمبدأ الذى عشت مقتنعا به. بل كان أيضا تشبثا بحلمى الشخصى، بأيام النجاح والمجد والوصول.»

ولكن بعد وقوع حرب لبنان وما ارتكبته فيها إسرائيل من فظائع، والعجز العربى والعالمى أمام المجازر وغزو المخيمات ومذابح صبرا وشاتيلا وعين الحلوة، وبعد أن يتناول **بهاء طاهر** هذه الأحداث بكل الحنكة والجرأة والتمرس والغيرة القومية وتأصيل الوقائع بشهادات الشهود، تتبدى بكل الوضوح الشهادة الحقيقية التى تكمن وراء عمل بهاء طاهر والرسالة التى يريد أن ينقلها: نعم. لقد كان التشبث بالحلم أجدى وأشرف من التردى فى شراك الضعف والمذلة والهوان.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

هذا هو المغزى والدرس الهام وراء هذا العمل العظيم، لكنه ليس الدرس الوحيد. ذلك أن «الحب فى المنفى» عمل متعدد الأبعاد، مسرحه العالم ككل، وفيه يضع المؤلف يده على أزمة هذا القرن الغريب بكل تناقضاته وهو ينصرم بسنيه الأخيرة متسربلا بالخزى والعار. وها نحن نبيت ونصحو كل يوم على تقارير الصحف وشاشات التليفزيون التى تنقل لنا بالكلمة والصورة ما أنجزه هذا القرن «العظيم» الذى أثار فى البشرية أعظم ما راودها من آمال، لكنه حطم كل أحلامها ومثلها، والذى يأبى إلا أن يطفىء كل الشموع التى أضاءتها البشرية على مدى سنينه الطوال بالكفاح والعرق والدم. وها هى السنوات الأخيرة من هذا القرن تشهد انبعاث قوى الظلام ممثلة فى إبادة الأجناس، والعنصرية، ومصادرة الحريات، وتجويع الشعوب، وإرهاب الدولة، مخلفة وراءها أنقاض ما بشر به القرن من شعارات الحرية والديمقراطية والنظم العالمية الجديدة، تاركة خلفها قطاعات هائلة من البشر تعانى من الحرمان والجهل والفقر والمرض. إنه عصر الإحباط، وعصر الأحلام المجهضة كما صوره **بهاء طاهر** فى لوحة أصيلة، وإن كانت مقبضة ومفجعة، هى شهادته - المخضبة بدم الشهداء والنابضة بألمه وفجيعته - عن واقع مر ومستقبل مجهول.

فى مؤتمر صحفى عن انتهاكات حقوق الإنسان فى شيلى يلتقى بطل «الحب فى المنفى» بـ «بريجيت» المرشدة السياحية النمساوية التى كانت تترجم شهادة أحد المعتقلين السابقين:

«اشتهيتها اشتهاء عاجزا، كخوف الدنس بالمحارم، كانت صغيرة وجميلة وكنت عجوزا، وأبا ومطلقا، لم يطرأ على بالى الحب. ولم أفعل شيئا لأعبر عن اشتهائى.»

كانت تلك هى أولى سطور الرواية، لكن الأحداث التى تلت أثبتت عكس ذلك تماما. لقد كانت بريجيت أيضا ضحية ظروف قاسية فى بلدها حيث اضطهدها أهل مدينتها النمساوية لزواجها من إفريقى. وتعرضت مع زوجها للهجوم عليهما فى الطريق وهى حامل ففقدت طفلها ثم طلقت من زوجها، وقد جاءت إلى هذه البلدة الأوروبية للعمل مرشدة سياحية. وها هى تلتقى ببطل الرواية، وتتوثق علاقتهما تدريجيا.

ثم يقع الغزو الإسرائيلى للبنان. ويتعرض البطل لأزمة صحية يكاد أن يفقد معها حياته وهو يتابع الشلل العربى والعالمى فى مواجهة الغزو. «أدير مؤشر الراديو من المغرب إلى القاهرة إلى بغداد وأنا أنتظر فى كل لحظة أن يحدث شىء. أقول لنفسى إن شيئا سيحدث. شيئا غير تلك الصور التى يجرح بها التليفزيون والصحف عينى كل دقيقة. أنتظر شيئا آخر يغير ذلك الهوان. ولكن لا شىء.»

تبلغ مأساة البطل ذروتها حينما يقرأ خبر انتحار صديقه الشاعر **خليل حاوى** بإطلاق الرصاص على رأسه فى بيروت. وكان قد قرأ الخبر وهو فى دوامة الأنباء التى تصله عن بشاعة الحرب وآلاف الضحايا. كان قد قرأ أيضا عن صاحب مستشفى خاص فى بيروت رفض استقبال ضحايا الحرب حفاظا على سمعة مستشفاه.

«قفزت من الفراش وخرجت مرة أخرى إلى الصالة ووقفت أمام **عبد الناصر** . سألته لماذا يعيش غسان محمود ويموت خليل حاوى؟ لماذا يموت من صدقك وصدق الرؤيا؟... لماذا ربيت فى حجرك من خانوك

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

وخانونا؟... من باعوك وباعونا؟ لماذا لم يبق غير غسان محمود؟ لا تدافع عن نفسك ولا تجادلنى.

«لاتبك!.. على الأخص لاتبك! ولا داعى لهـــذه الحشرجة فى الصوت، ولا داعى لقرار من رئيس الجمهورية بتأميم الشركة العالمية لقناة السويس شركة مساهمة مصرية.. ولا داعى لـ «قامت دولة عظمى تحمى ولا تهدد وتصون ولاتبدد».. ولا داعى لكل هذا الطنين فى الأذن، فأنا لا أحتمل. أسمعت؟

«ثم أى زجاج هذا الذى يتناثر فى الأرض؟ ومن أين أتى هذا الرنين؟ من الذى يصرخ؟ وما الذى يسقط؟»

أيام عصيبة تمر على البطل وقد نقل إلى المستشفى نتيجة لأزمة قلبية حادة. لكنه حينما ينجو منها يقرر، ليس فقط بأمر الطبيب، ولكن أيضا بوازع من نفسه، أن يكف عن الصحافة والسياسة والتوتر، وأن يعيش حلمه مع بريجيت.

وفى هذه الرواية العظيمة ستأسرنا بطلة **بهاء طاهر** كشخصية فاعلة فى مقابل البطل المحبط الذى أجهض مشروعه «القومى» ومشروعه «الشخصى» ولم يعد يرى فى الحياة إلا «كذبة» لا معنى للاستمرار فيها. هذه البطلة «الفاعلة» تواجه البطل ذات يوم بطلب حازم:

«- إسمع. لا أريد أن أراك بعد اليوم. سامحنى ولكن يحسن ألا نلتقى أظن أننى أحببتك وأنا لا أريد ذلك. لا أريده بعد كل ما رأيته فى الدنيا.

... سكت لحظه. وقلت: كما تشائين. وراقبتها وهى تبتعد عنى بخطوات مسرعة.»

سيتكرر هذا المشهد تقريبا فى آخر الرواية بعد أن فشلت كل محاولات بريجيت فى «تفعيل» البطل المحبط، رغم كل مشاهد الحب والعشق الجميلة والصادقة.

«رفضت بريجيت أن أودعها، أخذت حقيبتها أمام المطار ورجتنى ألا أدخل معها. قالت أكره مواقف الوداع.»

قبل ذلك حاولت كثيرا.

ذات يوم حكت له «درس الأشجار». فى طفولتها البعيدة اصطحبها أبوها إلى الغابة. سألها إن كانت تعرف أسماء الأشجار. قال لها عار عليها أنها لم تكن تعرفها حتى الآن. وبدأ يعلمها الأسماء. تقول بريجيت: «لم يمت هذا الدرس أبدا. عندى فى كل بلد أصدقاء من الأشجار. أذهب إليها لتشاركنى فرحى ولكى أشكو لها حزنى.» ثم فاجأته بسؤال:

- ما رأيك أن ننجب طفلا؟

- أنت تمزحين؟

- ... طفل هو أنت وهو أنا، نعيش فيه معا ونعيش معه، بعيدا... فى جزيرة أو فوق جبل. نعلمه أن يحب الأشجار والزهور والشعر، ونعلمه هو أيضا أن يتخذ من الأشجار أصدقاء له... دعنا ننجب ذلك الطفل.

لكن هذا الدرس وهذا الرجاء ولدا ميتين.

«كان صمت ووجوم، توهج شىء لحظة واحدة ثم انطفأ.... رحنا نثرثر ونحاول أن ننسى ذلك الطفل الذى ولد لحظة واحدة عشق فيها الأشجار ثم مات على طرف سؤال. ولكنا نعرف أنه هناك يخايلها ويخايلنى. يعذبها

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

بالندم لأنها أحبته، ويعذبني لأني وأدته من قبل أن يكون.»

إن شخصية بريجيت في الرواية، بكل ما تمثله بزواجها من إفريقيا ضد إرادة مجتمعها العنصري، وبانخراطها في قضايا حقوق الإنسان، وبإفكارها الطليقة، بل حتى بطبيعة عملها «مرشدة» سياحية، هي رمز الحرية في المنفى الذي تتناوله الرواية. وقد تجاوب معها البطل الناصري، ولكن في حدود فرضها واقعه. ولذلك فهي حينما طالبته بنوع من الالتزام تخاذل ولزم الصمت. (بريجيت كانت لها أيضا تجربة مع الصديق الماركسي، لكنها فشلت في أول لقاء).

في «الحب في المنفى» يقدم لنا **طاهر** أيضا شخصية أمير عربي يدعى التقدميه ولكن تتكشف علاقته واتصالاته المريبة مع أكبر أصدقاء إسرائيل في المدينة. وحينما تفشل محاولاته في تجنيد بطل الرواية وأيضا صديقته بريجيت يستغل نفوذه وتأثيره لإنهاء انتداب البطل إلى تلك المدينة الأوروبية ولفصل بريجيت من عملها. وكانت تلك هي الحركة الأخيرة في لعبة الشطرنج أو لعبة الحب في المنفى. حوصر الحب، فمات. درس آخر من دروس «الحب في المنفى» لكنه هذه المرة عن صلافة استخدام المال العربي.

في «الحب في المنفى» أيضا درس جمالي هام يتجلى في لغة **بهاء طاهر** العذبة «الناطقة»، فهو يبتدع ما يمكن أن نسميه النص/اللوحة كجداريات فنية ناطقة تفصل بين مواقف وجدانية معينة أو تمثل النغمة الختامية أو «الفينالي» لينهي بها موقفا حادا أو مونولوجا داخليا مؤثرا. هذه الجداريات تنتصب داخل النص بجماليتها المكثفة وعمقها الفكري والنفسي وصدقها الناصع فتضفي على النص أبهة كأنها أعمدة المعابد القديمة بما توحي به من غموض وأسرار. في معظم هذه الجداريات تركز عدسة بهاء طاهر وريشته وقلمه على طائر البجع الأبيض فيجسد فيه ما يريد أن يجسده من معنى في موقف معين.

«ما معنى أن أستمر في هذه الحياة الكذبة؟ من أكون؟ ولم لا أنزل الآن في جوف النهر. أرقب من قلب الماء بطون ذلك البجع الأبيض الرجراجة وأصلي أن يحملني التيار بعيدا جدا، بعيدا عن البجع وعن البط وعن الأشجار والجبال وعن البشر - بعيدا إلى فجوة مدفونة وسط الصخور أندس فيها وأنزوى ثم تغمرني الطحالب والنباتات والقواقع والأسماك وتخفيني إلى الأبد؟ لو أني فقط أتلاشى!»

ومرة أخرى:

«ركزت عيني في النهر ومرت فترة طويلة لم أكن أرى فيها شيئا،ولكني أفقت على حركة فوق السطح الساكن وضجيج، كانت هناك بجعة ترتكز على ذيلها وتشب بجسدها تكنس بجناحيها الأمواج بسرعة مخلفة وراءها خطين متوازيين من الزبد الأبيض. وذعرت بطات رمادية صغيرة كانت تسبح متراصة خلف أمها فاندفعت نحو الحاجز الصخري أسفل النافذة وهي تصيح بأصواتها الرفيعة وتهز ذيولها التي لم ينبت فيها الريش بعد. أما البجعة فسكتت أخيرا وراحت تنزلق فوق الماء بجلال وهي تتلفت في بطء نحو اليمين واليسار.»

وفي مكان أخر: «تركته مستغرقا في تأمل النهر الذي كانت مياهه الرائقة تندفع بسرعة وترفع موجات

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

فضية متلاحقة تتألق بنور خاطف، وفى متابعة بجعات بيضاء تسبح فى حركة دائرية وهى ترفع رؤوسها الشامخة متطلعة إلى النوافذ فى صمت. ولم يكن البط بجسمه البنى ورقبته البنفسجية اللامعة يكتفى بالتطلع نحونا وهو يحوم بحركات قلقة تحت النوافذ، بل أخذ يحرك مناقيره، بنداءات متعاقبة، فاستجابت له سيدة تجلس بالقرب منا وراحت تلقى له بفتات الخبز.» فهل فهمنا درس البجع؟

إن البجع هنا عنصر فاعل فى تجسيد ما يفكر فيه **بهاء طاهر**. والبجع فى حيرته وفى شموخه وانزلاقه بجلال وهو ينظر ذات اليمين وذات اليسار، إنما يجسد واقعا مضطربا مشوبا بالنذر، وينطوى على دلالات عميقة الغور عن أحداث حقبة «الحب فى المنفى». **وبهاء طاهر** هنا يدعونا إلى أن تفكر بعمق كى نفهم هذه الدلالات وكى نعى هذا الدرس.

إن أهمية «الحب فى المنفى» لا تكمن فقط فى أنها تفسر برؤية الفنان والمفكر والسياسى الواعى واقعا توارت فيه المثل فسقطت رموز كثيرة واختلطت الأوراق واهتزت المبادىء والقيم، ولكن فى قدرة الفنان على التأصيل وعلى أن يولد من موقف سياسى فى المقام الأول أفكارا مشبعة بالرؤى الفلسفية والسوسيولوجية.

لقد كان آخر أعمال **بهاء طاهر** قبل «الحب فى المنفى» العمل الفكرى العظيم: «أبناء رفاعة: الثقافة والحرية»، الذى تناول فيه دور المثقف فى المجتمع وقدم لنا بانوراما تزخر بفكر **رفاعة الطهطاوى ومحمد عبده وقاسم أمين وطه حسين** باعتبارهم طلائع كوكبة التنوير فى ثقافتنا الحديثة، وتعرض لأعمال **توفيق الحكيم ويحيى حقى ويوسف إدريس** وغيرهم، وفى «الحب فى المنفى» يثبت **بهاء** أنه ابن بار من أبناء رفاعة وأنه جدير بمواصلة الرسالة التى حملها الأبناء الأوائل دفاعا عن الثقافة والحرية.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

الهوامش

١ـ New York Review of Books، السنة الثانية والأربعون، العدد ١١، ٢٢ يونية (حزيران) ١٩٩٥، ص٣٦.
٢ـ نشرت مسلسلة فى مجلة المصور، وصدرت فى كتاب عن دار الهلال. هذا الشهر.

جوناثان كلر
ت : السيد إمام

شعرية الرواية

(نشرت إبداع فى عددها السابق الجزأ الأول من الفصل الخاص بشعرية الرواية من كتاب (الشعرية البنيوية) لجوناثان كلر، ويجد القارئ فى الصفحات التالية الجزء الثانى من هذا الفصل المهم، أما الجزء الثالث والأخير فستجده منشوراً فى العدد القادم).

الحبكة PLOT

إن تعاقب الأحداث ، كما يقول بارت، هو وقاء نص القراءة، أو النص المعقول Intelligible : وهو يقدم نظاما تتابعيا ومنطقيا فى ذات الوقت. ومن ثم، يعمل بوصفه أحد الموضوعات المفضلة للتحليل البنيوى.[1] ومن الواضح، علاوة على ذلك، وجود نوع من الكفاءة الأدبية التى يمكن دراستها وتفسيرها فى هذا المجال. ويمكن للقراء القول بأن نصين من النصوص ينتميان للقصة نفسها، وبأن رواية ما، أو فيلما من الأفلام السينمائية، لهما الحبكة نفسها، وبالتالى، لايبدو من غير المعقول، أن نتوقع من النظرية الأدبية، تقديم وصف لهذه الفكرة حول الحبكة ، والتى تبدو ملامستها شيئاً لا شك فيه. ويمكن الاستفادة بها دون مشقة. إن على أية نظرية تتعلق ببنية الحبكة، أن تقدم تمثيلا لقدرة القارئ على تعيين الحبكات، وعلى المقارنة بينها، والقبض على بنيتها.

والخطوة الأولى الواجب اتخاذها، وهى الخطوة التى يبدو أن كل محللى الحبكة متفقون بشأنها، هى التسليم بوجود مستوى من مستويات بنية الحبكة المستقل ترتكز عليه تجليات لغوية فعلية. إن دراسة الحبكة لا يمكن أن تكون دراسة للطرق التى تتآلف بها الجمل، ذلك أن نسختين لنفس الحبكة، لا يتطلبان أية جمل مشتركة، وقد لا يحتاجان بالمثل إلى أية بنية عميقة مشتركة. وما أن يتم وصف الأمر على هذا النحو، حتى تغدو جسامة المهمة جلية وواضحة. إن شرح الطريقة التى تتآلف بها الجمل لكى تكون خطابا متماسكا، هى بالفعل مشروع مثبط للهمم سوى أن الوحدات التى تقوم بالاستعانة بها، معطاة على الأقل مقدما. وتتشعب الصعوبات المتصلة ببنية الحبكة، لأن على المحلل أن يحدد الوحدات التى يمكن اعتبارها وحدات سردية أولية، واستقصاء الطرق التى تتآلف بها. وليس من المدهش أن يلاحظ بارت ذات مرة:

> وبمواجهة هذا العدد اللانهائى من الحبكات، ووجهات النظر التى لا حصر لها، والتى يمكن لنا الاستعانة بها للتحدث عن هذه الحبكات، سواء أكانت تاريخية، أم سيكولوجية أم اجتماعية، أم عرقية، أم جمالية،

إلخ، يجد المحلل نفسه تقريبا فى نفس موقف دى سوسير، إزاء تنوع من الظواهر اللغوية، التى يحاول أن يستخلص من فوضاها البادية، مبدءا للتصنيف، وبؤرة للبحث.(٢)

وبرغم ذلك، فإنه من الواضح أن تحليل بنية الحبكة، يبدو ممكنا نظريا. لأنه، لو لم يكن الأمر كذلك، لتوجب علينا أن نقر بأن الحبكة، وانطباعاتنا عنها، ليست سوى ظواهر غريبة وعشوائية، والأمر ليس هكذا بالضبط. إن بإمكاننا أن نناقش، واثقين إلى حد ما، مدى دقة ملخص الحبكة، وما إذا كانت حادثة ما ذات أهمية للحبكة، وفى هذه الحالة، أى وظيفة تلعبها هذه الحادثة، وما إذا كانت إحدى الحبكات بسيطة أم معقدة، متماسكة أم غير متماسكة، وما إذا كانت تقتدى بنماذج مألوفة، أم تنطوى على انعطافات غير متوقعة. ومن المؤكد أنه لم يتم تحديد هذه التصورات صراحة. ويمكن القول بأن لمثل هذه الأفكار غموضها المتناسب مع وظيفتها، وربما ترددنا فى القول، أحيانا، فيما إذا كانت متتالية من الأحداث تلعب دورا دالا فى الحبكة، وما إذا كان ملخص الحبكة صحيحاً حقيقة؛ إلا أن مقدرتنا فى التعرف على الحالات التى تمثل حدودا فاصلة، والتنبؤ ب «متى» و «أين» يحتمل وقوع الاختلافات، يظهر بالدقة أننا نعرف بالفعل عن أى شىء نتحدث: إننا نشتغل بمفاهيم ندرك قيمتها البيشخصية In-terpersonal.

إن قدرتنا على مناقشة وإنجاز أوصاف عن الحبكات، يقدم افتراضا قويا بأن بنية الحبكة قابلة للتحليل من ناحية المبدأ. وعلاوة على ذلك، فإن الحبكات ذاتها، تبدو تعاقبا من الأحداث المنظمة، أكثر منها تعاقبا من الأحداث العشوائية. و «توجد» كما يقول **بارت** «مسافة بين أكثر سيرورات الصدفة تعقيدا، وأبسط أشكال المنطق التأليفية. ولا يمكن لنا أن نؤلف حبكة دون العودة إلى نظام ضمنى من الوحدات والقواعد» (٣)

غير أننا تعترينا الحيرة والتخبط إذا ما اطلعنا على الاقتراحات المتصلة بهذا النظام الضمنى للوحدات والقواعد. ليس فقط بسبب تنوعها وتشعبها، وإنما أيضا بسبب نقص الإجراءات الصريحة لتقويم المقاربات المتصارعة. إن كل نظرية تبذل قصارى جهدها لتعيين وحدات الحبكات على طريقتها الخاصة بها، تغدو منظومة مكتفية بذاتها يمكن وصف أية حبكة وفقا لشروطها. ولقد كانت المحاولة التى بذلت لتفسير الطريقة التى يمكن بها اختيار إحدى المنظومات، غير كافية ومتهافتة.

ويرجع هذا جزئيا دون شك، للتأويل البنيوى للنموذج اللغوى. إن علماء اللغة الذين قام البنيويون بقراءتهم، لم يكرسوا الوقت الكافى لمناقشة الشروط التى يتوجب على أى تحليل لغوى استيفاؤها. ويبدو أن انشغالهم بإجراءات التقسيم والتصنيف، وتطور الوحدات المجردة للبنية، قد دفع بالبنيويين إلى افتراض أنه إن بدت اللغة الواصفة متماسكة من الناحية المنطقية، وإذا ما كانت مقولاتها محصلة لبحث منهجى، سواء أكان هذا البحث استنباطيا أم استقرائياً، وأنه، إذا كان بالإمكان استخدام هذه المقولات لوصف حبكة من الحبكات، فسوف يترتب على ذلك كله، أن يغدو أى تبرير أبعد من ذلك، أمرا غير مطلوب.

ومن جهة ثانية هناك بالطبع، عدد كبير جدا من اللغات الواصفة الممكنة التى تتمتع بشىء من التماسك المنطقى والتى يمكن استخدامها لوصف أى نص من النصوص: فيمكن تحليل الحبكة على أساس من «الأفعال الناجحة» و «الأفعال غير الناجحة» و «الأفعال التى لا هى بالناجحة ولا بغير الناجحة، لكنها تبقى على القصة» و، مرة ثانية، على أساس من «الأفعال التى تقلب التوازن» و «الأفعال التى تستعيد التوازن» و «الأفعال التى تسعى لخرق التوازن» ويمكن ابتكار العديد من هذه اللغات الواصفة المتشابهة. وإذا كانت مقولاتها عامة بما يكفى، فقد يغدو من الصعب العثور على حبكات يمكن ألا تنطبق عليها هذه المقولات.

وفى الحقيقة، فإن الطريقة الوحيدة لتقويم نظرية ما حول بنية الحبكة، هى أن نقرر إلى أى مدى تتجاوب الأوصاف التى تتيحها لنا، مع إحساسنا الحدسى بحبكات القصص موضوع التحليل، وإلى أى مدى تستبعد أوصافاً ثبت خطؤها، وتقدم

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

لنا قدرة القارئ على تعيين وتلخيص الحبكات، وتجميع المتشابه منها معا، مجموعة من الحقائق التى تحتاج إلى تفسير. ولا توجد طريقة لتقويم نظرية فى بنية الحبكة، دون تلك المعرفة الحدسية التى تتبدى كل مرة نسرد فيها أو نناقش حبكة ما، لأنه لا يوجد بصددها ما يمكن أن نطلق عليه صوابا أو خطأ.

ويبدو **فلاديمير بروب** الذى يمثل عمله الرائد فى «مورفولوجيا الحكاية الشعبية» نقطة فارقة بالنسبة للدراسة البنيوية للحبكة، وكأنه قد استوعب أهمية هذا المنظور المنهجى. والحكايات التى يقوم **بروب** بدراستها، كما يجادل، تم تصنيفها معا بفضل مجموعة من الباحثين، لأنها تمتلك تصورا خاصا بها، يمكن الإحساس به مباشرة، وهو الذى يقرر فئتها، حتى مع افتراض عدم درايتنا به. إن بنية الحكاية يتم «تقديمها لا شعوريا» بوصفه أساسا للتصنيف، والتى يتوجب إظهارها أو - «تحويلها إلى مظاهر بنيوية شكلية»(٤). ويستدعى **بروب** علم اللغة لكى يبرر إجراءه: اللغة الحية حقيقة متعينة. والنحو قوامها المجرد. ويكمن هذا القوام عند قاعدة عدد كبير من الظواهر الحية. وهنا، على وجه الدقة، يركز العلم انتباهه، وليست هناك حقيقة من الحقائق المتعينة، يمكن دراستها بغير هذه الأسس المجردة.(٥)

وتوحى التحليلات الخاصة بأن «الحقائق المتعينة» التى ينشدها **بروب**، تهم حدوس القراء. لقد جادل **فيزيلوفسكى** Veselovesky سلف **بروب**، فى تحليل بنيوى بدائى، أن الحبكة تتألف من حوافز مثل «تنين يخطف الأميرة» بيد أن **بروب** يذهب إلى أن هذا الحافز يمكن تفكيكه إلى أربعة عناصر، يمكن لكل منها أن يتنوع دون تبديل للحبكة. فيمكن للتنين أن يستبدل بساحرة، أو بمارد، أو بأية قوة شريرة أخرى. ويمكن للأميرة أن تستبدل بأى شىء آخر محبوب. والملك، بآباء آخرين، أو مُلاّك. والخطف، بأى شكل من أشكال الاختفاء. والقضية هى أن الوحدة الوظيفية للحبكة، بالنسبة للقارئ، تغدو نموذجا استبداليا ذا أعضاء متنوعين، يمكن اختيار أى منها لقصة من القصص، بالضبط شأن الفونيم الذى يمثل وحدة وظيفية يمكن الإفصاح عنها بطرق مختلفة فى التلفظات الفعلية. وللحكايات الشعبية نوعان من المكونات طبقا **لبروب**: النوع الأول، هو الأدوار التى يمكن شغلها بشخصيات متنوعة، أما النوع الثانى، الذى يؤلف الحبكة، فهو الوظائف.

أما الوظيفة، فهى الفعل الذى تقوم به الشخصية الدرامية التى يتم تعريفها تبعا لدلالتها فى مسار الفعل فى الحكاية كلها. (٦) وهذا التحليل، هو المظهر الأساسى فى تحليل **بروب**: إنه يسأل، عن الأفعال التى يمكن استبدالها فى القصة، دون أن يتغير دورها فى الحكاية كلها. وتعمل الفئة العامة التى تضم كل هذه الأفعال بعد ذلك بوصفها اسما للوظيفة المعينة. والوظيفة «لا يمكن تحديدها بمعزل عن مكانها فى عملية السرد.» ذلك أن نفس الأفعال يمكن أن يكون لها أدوار مختلفة فى قصتين مختلفتين، وبالتالى، يمكن إدراجها تحت وظائف مختلفة. فيمكن للبطل أن يبنى إحدى القلاع الضخمة،إما لإنجاز مهمة صعبة وهب نفسه لإنجازها، أو، ليحمى نفسه من الشرير، أو ليحتفل بزواجه من الأميرة. وفى كل حالة من هذه الحالات، يمكن للفعل أن يكون تبادليا مع أفعال مختلفة، وذا - علاقات مختلفة بما يسبقه وما يعقبه من أفعال. أى أنه يغدو باختصار، نموذجا لوظيفة أخرى.

ويعزل **بروب** الذى اشتغل على مدونة من مائة حكاية، إحدى وثلاثين وظيفة، تؤلف مجموعة منظمة، بعمل حضورها أو غيابها فى حكايات معينة، باعتبارها أساساً لتصنيف الحبكات. وهكذا «تشكلت أربع وظائف فى الحال»: التطور الذى ينشأ عن الكفاح والنصر، والتطور الناشئ عن إنجاز إحدى المهام الصعبة، والتطور الناشئ عن النموذجين السالفين، والتطور الذى لا يتم إنجازه عبر أى منهما.(٧)

بيد أن هذه الاستنتاجات تتفق مع الخواص التى أبرزتها مدونته، وهى أقل أهمية بالنسبة لأغراضنا من المناقشة التى أثارها تحليله.

ويجادل **كلود بريمون** Claude Brimond فى معرض هجومه الذى يشكك فى مفهوم البنية المستخدم فى تحليل

بروپ، بأنه يتوجب على كل وظيفة أن تنفتح على مجموعة من النتائج البديلة. ويقتضى تعريف **بروپ** للوظيفة استحالة تصور أن تفتح الوظيفة بديلا. وحيث إنه تم تعريف الوظيفة بنتائجها، فليست هناك طريقة يمكن بواسطتها إظهار النتائج المتعارضة.(٨)

وعند قراءة رواية من الروايات، يتولد لدينا الانطباع بأنه عند لحظة معينة، توجد العديد من الطرق التى يمكن أن تستمر بها القصة. وربما كان علينا أن نفترض بأنه يتعين على تحليل ما لبنية الحبكة، أن يقدم تمثيلا لهذه الحقيقة. ويستدعى **بريمون** بالإضافة إلى ذلك، النموذج اللغوى، ليعزز دعواه مجادلا بأن **بروپ**، يعمل من وجهة نظر الكلام Parole وليس اللغة:

> بيد أننا لو انتقلنا من وجهة نظر أفعال الكلام التى تستخدم التقييدات النهائية Terminal Con-straints (حيث تقرر نهاية الجملة اختيارالكلمات الأولى منها) إلى وجهة نظر النظام اللغوى (حيث تقرر بداية الجملة نهايتها) ينقلب مسار الدلالة. ويجب أن ننشئ متتاليات الوظائف، بادئين بال (إلى أين؟) a terminus a quo التى تفتح فى اللغة العامة للحبكات شبكة الاحتمالات وليس بال (من أين؟) a terminus ad quem التى تنتقى أفعال كلام الحكايات الروسية منتخبها من بين ممكناتها.(٩)

ويبدو أن **بريمون** يفترض بأننا إذا ما نظرنا إلى اللغة بوصفها نظاما فسوف يترتب على ذلك أن نكون على دراية بأن الكلمة الأولى فى جملة ما سوف تفترض قيودا على ما يليها من كلمات، إلا أنها تتركنا أمام مجموعة من الاحتمالات المفتوحة، بينما لو تأملنا تلفظا كاملا، يغدو بالإمكان القول إن الكلمات الأولى يلزم اختيارها بطريقة تمكننا من الوصول إلى نتيجة بذاتها، ومهما تكن الحقيقة التى تنضوى تحت هذه النظرة، فإنه يبدو وكأن علاقتها بالبيئة، علاقة محدودة. وسواء انصب كلامنا على بنية الجملة، أم على بنية اللغة، فإننا سوف نجد أن العلاقات الدالة بين أجزاء البنية، تعمل فى الاتجاهين. إن الأفعال تفترض قيودا خاصة على الفواعل والمفاعيل، وتفرض المفاعيل قيودها من ثم على الأفعال، إلخ. ولا يوجد نظام نحوى يبدأ بقائمة من العناصر التى يمكن لها الظهور فى وضع ابتدائى، ثم يدرج لكل من هذه العناصر جميع العناصر التى يمكن أن تتبعها. وفى الحقيقة، وأبعد ما تكون عن مؤازرة قضية **بريمون**، فإن هذا القياس اللغوى يشير إلى أن التحليل البنيوى يتكئ على حسم تبادلى بين عناصر المتتالية كلها.

وتبدو هذه النقطة فى غاية الأهمية. إن وظيفة أى عنصر طبقا **لبروپ**، تتحدد بعلاقته ببقية المتتالية. وليست الوظائف ببساطة هى الأفعال، وإنما بالأحرى الأدوار التى تلعبها الأفعال فى القصة كلها. وصحيح أن اهتمام القارئ فى حالة نضال البطل ضد الشرير، يمكن أن يعتمد على عدم التأكد بشأن ما يمكن أن يسفر عنه هذا النضال. بيد أنه يمكن القول بأن ذلك أيضا يمثل شكا فى وظيفة النضال. إن القارئ يعلم دلالته ومكانه داخل الحكاية فقط عندما يتعرف على نتيجته.

ويجادل **بريمون**، بأن هذا المفهوم الغائى للبنية غير مقبول. والأمر على العكس؛ إن هذا تحديدا هو مفهوم البنية المطلوبة. «إن جوهر كل وظيفة» كما يقول **بارت**، «هو، إذن، بذرتها التى تتيح استنبات عنصر فى القصة يكتمل نضجه فيما بعد» (التحليل البنيوى للسرد ص ٧). وتخضع الحبكة للحسم الغائى: تحدث بعض الأشياء لكى تتطور القصة على طريقتها الخاصة. وهذا التفسير الغائى هو ما يدعوه **جينيت**:

> منطق القصة الخيالية التناقضى Paradoxical الذى يقتضى تعريف كل عنصر، وكل وحدة من وحدات القصة، عن طريق خواصها الوظيفية، أى، من بين أشياء أخرى، تضايفها مع وحدة أخرى، ولكى يتم تعليل الوحدة الأولى (فى إطار الترتيب الزمنى للسرد) عن طريق الوحدة التى تليها، وهكذا.(١٠)

وكان البديل، تحليلا للأفعال Actions، وليس الوظائف، حاول تحديد كل النتائج المحتملة لأى فعل من الأفعال. وقد

تعجز هذه النظرية عن تفسير الاختلاف الذى يطرأ على قصة من القصص بوصفها كلاً واحداً، عندما يكون لفعل ما، نتيجة ليست لفعل آخر، ذلك أن هذا الاختلاف هو بالدقة تغيير فى وظيفة الفعل الأول. وباختصار، فإننا نعجز عن عزل وحدات الحبكة بغير النظر إلى الوظائف التى تقترحها. ولقد كان هذا، أحد الملامح الرئيسية للنموذج اللغوى، وهو يشكل بالمثل، أساسا للتحليل البنيوى للأدب.

ويمكن القول بحق، إن القضية تكمن فى حقيقة أن نظرية كنظرية **بريمون** التى تركز على البدائل المحتملة، يمكن أن تجد نفسها مضطرة إلى تعيين أوصاف مختلفة لسرد ملحمى لمغامرات عوليس، التى كان يقوم فيها الراوى على الدوام بذكر الأحداث التى سوف تقع فيما بعد، والخلاصة النهائية للحبكة، وبيان بنفس المغامرات التى تخلو من أية توقع سردى. وفى الحالة الأولى، يتم اختزال نطاق من الاختيار السردى (إذا ما أعلن الراوى بأن عوليس سوف يصل إلى إيثاكا، فإنه لن يكون قادرا على تدبير مقتل عوليس على يد بوليفيمس Polyc-phemus، بينما يمكن للحالة الثانية أن تضم عدة تشعبات «بيد أن للقصتين، من ناحية التعريف، نفس الحبكة، ويبدو أن **بريمون** يخلط فى الحقيقة بين عمليات الشفرة التأويلية (الهرمنيوطيقية) وعمليات الشفرة التخمينية Proairetic. والأخيرة، يلزم تعريفها استعاديا Retrospectively، بينما يتم التعرف على عناصر الأولى مستقبلياً Prospectively باعتبارها وعدا بالتشويق والغموض. ويعود بنا الحديث عن الشفرة التأويلية إلى بنية الحبكة مرة ثانية.

يكتب **بارت**، «ولكى نعد جرداً تأويليا، فإن علينا أن نقوم بتمييز العناصر الشكلية المختلفة التى يتم عن طريقها عزل اللغز وطرحه، وصياغته، وإرجاؤه، وأخيرا حله.[١١] وبرغم تركيز **بارت** مبدئيا على الأسرار Mysteries فإن بمقدورنا أن نضم تحت هذا العنوان أى شىء يبدو أثناء فحص النص من أوله إلى آخره، غَيْرَ مفسر بطريقه كافية، أو يطرح مشكلات، أو يؤجج رغبة فى معرفة الحقيقة. وتعمل هذه الرغبة بوصفها قوة مبنينة، تدفع القارئ للبحث عن الملامح التى يمكن أن ينظمها على أنها إجابات جزئية على الأسئلة التى قام بطرحها. ومن هنا، تأتى الأهمية القصوى للشفرة التأويلية. وبرغم أنه يتم استبعاد أى اهتمام أو فضول متمم من ثم، ـ الرغبة فى معرفة ما سوف يحدث للشخصيات التى تهمنا ـ فإن ذلك لا يبدو وكأنه نتيجة تعسة، لأن التصدى لمناقشة بنية قصة من القصص، يقتضينا أن نكون قادرين على تمييز الرغبة فى تتبع القصة أو معرفة النهاية طبقاً لما نظنه عادة تشويقاً، حيث يتم طرح مشكلة محددة، ونواصل القراءة، ليس ببساطة لكى نعرف أكثر، وإنما لكى نكتشف الإجابة ذات الوثاقة. إن الرغبة فى رؤية ما يحدث بعد ذلك، لا تعمل بوصفها فعالية مبنينة هامة، بينما تقودنا الرغبة فى مشاهدة لغز أو مشكلة تحل، إلى تنظيم المتتاليات لكى نجعل منها شيئا مرضيا.

ويمكن النظر إلى لحظات الاختيار أو التشعب التى تحدث عنها بريمون باعتبارها نقاطا يطرح الفعل عندها إحدى مشكلات الهوية أو التصنيف. فيمكن للبطل أو البطلة أن يتصالحا بعد مشاجرة عنيفة، أو يذهب كل منهما لحال سبيله. ويغدو التشويق الذى يستشعره القارئ عندئذ، من وجهة نظر بنيوية، رغبة فى معرفة ما إذا كانت المشاجرة، سوف يتم تصنيفها باعتبارها اختباراً لحب، أو نهاية لحب، وبرغم إمكانية تقديم الفعل نفسه بكل الوضوح الذى يرغبه القارئ، فإنه يغدو غير عارف بعد بوظيفته فى بنية الحبكة، وينتقل القارئ من فهم للفعل، إلى فهم أو عرض للحبكة، فقط عندما يتم حل لغز ما، أو مشكلة من المشكلات.

إن **بارت** لا يناقش إبهامات الحبكة، برغم وقوعها ضمن مجال الشفرة التأويلية. إنه معنىً أساسا بأسرار الهوية. وتميل العناوين إلى أن تكون ألغازا من النوع التالى: فى رواية Middle March **لجورج إليوت**، لا نعرف حتى الفصل السادس، ما إذا كان هذا العنوان شخصا، أم أسرة؛ منزلا أو مدينة أو استعارة موضوعاتية. إن عناوينا مثل The wings of the Dove (أجنحة اليمامة) أو Intruder in the Dust (متطفل ذليل) أو Vanity Fair (سوق الغرور) أو Tender is

the Night (رهافة الليل) تفرض علينا اهتماما خاصا، عند محاولة تقرير الكيفية التى تتوافق بها مع تنظيم الرواية طبقا لموضوعة ضمنية، وتسهم الإشارات اللغوية Deictics ذات المراجع المجهولة والواقعة فى بدايات الروايات أيضاً فى إيقاع تأويلى. إن رواية **همنجواى** «الحياة القصيرة لفرانسى ماكوبر» تبدأ بجملة ذات طاقة تأويلية هائلة، تطرح أمامنا عدداً من المشكلات: «كان الوقت الآن وقت الغداء، وكانوا جميعا يجلسون تحت اللسان الأخضر المزدوج لخيمة الطعام، متظاهرين بأن لا شىء حدث».

إن القضايا التى يقوم **بارت** بدراستها، تتضمن فى الأغلب مشكلات توجه لها الشخصيات أو السارد اهتمامها. «قالت بحيوية ولكن من يكون؟ أريد أن أعرف»، «لم يعرف أحد من أين انحدرت أسرة لانتى Lanty». أو، بشكل أكثر براعة «وفى الحال، تمخضت المبالغة التى يتسم بها أعضاء المجتمع الراقى، وانشأت، أكثر الأفكار طرافة، وأكثر التصريحات غرابة، والقصص عبثا حول هذه الشخصيات الملغزة». حيث يصعّد الإيحاء بعدم وجوب أخذ هذه الحكايات مأخذ الجد، فضول القارئ. إن المكونات الثلاثة للسيرورة التأويلية، هى ما يطلق عليه **بارت** «الموضعة» ـ La thématisation، التى فيها ذكر موضوع اللغز Enigma، والوضع La position، وهو إشارة لوجود مشكلة بالفعل، أو سر؛ والتصييغ La formulation، الذى يتم فيه صراحة تقرير الأمر بوصفه لغزا. أما العملية الثالثة، فيمكن إنجازها عن طريق النص نفسه أو عن طريقة القارئ، سوى أن اقتراح **بارت** هو أن القيام بقراءة تأويلية يقتضى إرغام هذا النموذج على التعالق مع النص.

ومكونات السيرورة المنطقية التى تأتى بعد ذلك، أكثر أهمية. لأنه هنا وداخل هذا الإطار، نتتبع ونتأثر بـ «العمل الهائل الذى يتعين على الخطاب إنجازه إذا كان عليه أن يقبض على اللغز، لكى يحتفظ به مفتوحا.»(١٢) وتغدو المشكلة قوة مبنينة دالة فقط عندما يتم الإبقاء عليها، تعين القارئ على تنظيم النص فى علاقته بها وقراءة المتتاليات على ضوء السؤال الذى يحاول الإجابة عليه. فلدينا أولا الوعد بالاستجابة عندما يشير السارد وتشير الشخصية إلى أن إجابة ما سوف يتم تقديمها، أو أن إحدى المشكلات ليست مستعصية على الحل، والشرك Le leurre، وهو إجابة يمكن أن تكون حقيقية بشكل صارم، ويتم تصميمه برغم ذلك لكى يقوم بالتضليل. والمبهم L'quivoque وهو رد ملتبس، يقوم بتشخين السر والتشديد على *أهميته*، أو *الحصر* Le blocage، وهو إقرار بالهزيمة، ودعوى تفيد بعدم *قابلية السر للعلن*، والرد المعلق Reponse Suspendue، الذى يعيق فيه شىء مالحظة اكتشاف؛ والجواب الجزئى La reponse Partielle الذى يتم فيه العلم بحقيقة ما، مع الإبقاء على السر، وأخيرا الكشف Le devoilement الذى يقوم السارد، والشخصية أو القارئ بقبوله بوصفه حلا مقنعا.(١٣)

وهذا نموذج للأدوار المختلفة التى يمكن للقراء أن يخلعوها على العناصر الموجودة فى نص من النصوص بمجرد انخراطهم فى السيرورة التأويلية، وهى لاتذهب إلى الحد الذى تقدم فيه نظرية للبنى التأويلية، حيث إنها لاتحدد تفصيلا، الكيفية التى يتم بها النظر للوظائف بوصفها ألغازا، ومن ثم، الكيفية التى تبدأ بها السيرورة التأويلية، بيد أن مناقشة بارت تتمتع على الأقل بميزة لفت انتباهنا إلى الطريقة التى تؤدى بها الألغاز إلى بنينة، النص. إن هيمنة العناصر التأويلية تمنح القصة البوليسية تماسكها، وتسمح ببنينة عناصر الحبكة، والشخصية، والوصف، إلخ، بشكل فضفاض دون تحطيم لوحدة النص. لقد جادل **تودوروف** بأن روايات **هنرى جيمس** القصيرة، قد تم تنظيمها بالطريقة نفسها: الإجابة التى يتم إرجاؤها دائما، والسر الذى لايتم الكشف عنه أبدا، والذى يقدم منظورا يمكن للقارئ بواسطته أن يفرض نظاما على العناصر المتنافرة؛ أو، يكون علينا أن ننظر للطريقة التى يتم بها بنينة عقدة أوديب. «إن صوت الحقيقة» الذى يتم التعبير عنه بفضل البنية التأويلية يمكن أن يتوافق فى النهاية مع صوت القصة ذاتها، بيد أن قصتين لهما نفس الحبكة، يمكن أن يكون لهما تأثيران مختلفان إذا ما اختلفت بناهما التأويلية.

ARCHIVE http://Archivebeta.Sakhrit.com

وإذا كان **بريمون** يعترض على تركيز **بروب** على الوظائف التى تتحدد غائيا بدلا من الأفعال التجريبية التى يمكن أن تكون لها نتائج مختلفة، فإن **جريماس** و**ليفى شتراوس**، ينتقدان **بروب** - لاكتشافه الشكل «وثيق الصلة بالمشاهدة التجريبية» فبدلا من أن ينتقل من أفعال الحكايات المفردة لأسماء الوظائف الإحدى والثلاثين الأكثر تجريدية إلى حد ما، كان بإمكانه القيام بدراسة الشروط البنيوية التى ينبغى أن تتوفر فى قصة من القصص، ويصف وظائفه باعتبارها تمظهرات، أو تحولات لبنى أكثر جوهرية. إن فئة السرد الممسرح الذى تندرج تحته الحكايات الشعبية، ومعظم الروايات على سبيل الافتراض، يتم تعريفها عند أكثر مستوياتها الأولية، باعتبارها تشاكلا ذا عناصر أربعة، يتضايف فيها تعارض زمنى (موقف ابتدائى/ موقف نهائى) مع موقف موضوعاتى (محتوى معكوس/ محتوى محلول). ذلك أن عمل أية متتالية يتطلب توفر القدرة ليس على مجرد عزل الأفعال، وإنما عزل تلك الأفعال التى تسهم فى تحويل موضوعاتى. ومظاهر هذه الحركة، من موقف ابتدائى إلى موقف نهائى يساعد فى إبراز التقابل بين مشكلة وحلها، هى، مكونات الحبكة.

إن كل وظائف **بروب** تضم بطبيعة الحال قوة موضوعاتية من هذا النوع. سوى أن إحدى وثلاثين وظيفة لايمكن إلا أن تكون تجميعا عشوائيا، ويغدو الأمر أكثر إقناعا من الناحية البنيوية بالنسبة للمحلل إذا تمكن من أن يصوغها فى شكل تحويلات ذات ثلاثة أو أربعة عناصر أساسية. ويختزل **ليفى شتراوس** فى مقاله «التحليل المورفولوجى للحكايات الروسية» L' analyse Morphologique des Contes Russes عدد الوظائف بأن ضم معا تلك الوظائف التى تتعالق منطقيا (وبناء عليه يمكن لنا أن نعامل «الخرق» باعتبارة عكسا «للمنع»، والأخير باعتباره تحولا سالبا لـ «الأمر»،) بينما يضم **جريماس** فى فئة واحدة، ودون تفسير كاف، أية مجموعة من الوظائف يمكن له ابتكار مصطلح يشملها، ويقرر وجود ثلاثة أنماط من المتتاليات «ولعجزنا عن القيام بتحقيق شامل هنا، فإننا سوف نذهب ببساطة، وعلى سبيل الافتراض، إلى إمكانية التعرف على ثلاثة أنماط من البنى السردية».[١٤] ولا يذكر لنا **جريماس** لسوء الحظ الطريقة التى يقترح بها التحقق من هذه الفرضية ولا أية قضية يمكن أن تؤسسها فرضيته.

والأنماط الثلاثة للمتتاليات هى: البنى الإنجازية Les syntagmes Performanciels (المتعلقة بأداء المهام والأفعال إلخ) والبنى التعاقدية "Les syntagmes Con-tractuels، التى توجه الموقف نحو نهاية ما، (قيام الشخص بعمل ما أو رفضه القيام بهذا العمل)، والبنى الانفصالية Les syntagmes Disjonctionnels، التى تضم حركة أو إزاحة ذات أشكال متعددة. أما المقولة الأخيرة، فهى هشة وعديمة النفع. وعلى الرغم من الأهمية الواضحة لأفعال الرحيل والوصول، فإن نظرية **جريماس** تقوده إلى إنتاج تشاكل بمعارضة «الرحيل» بـ «الوصول» المتخفى، و «الوصول» بالـ «عودة». وينشأ خلط أبعد من ذلك، عندما يتصدى لتحليل بنية إحدى الأساطير، فإنه يصف ستة انفصالات على أنها «رحيل + حركة» (إما على نحو أفقى»، «أفقى سريع»، «صعود» أو «هبوط»)، إحداهما «عودة سالبة»، والأخرى «عودة موجبة».[١٥] ولايتضح لنا الهدف الذى يفترض أن يقوم مثل هذا التحليل بإنجازه. فإذا كان التحليل يريد إثبات أن الاتجاه، وسرعة الحركة أكثر أهمية فى تحديد وظيفة حادثة ما من أسباب هذه الحركة، فسوف يكون علينا إذن أن نفترض بأن حركة فكره هو نفسه، لاتقدم أية شاهد. فإذا مافرَّ أحد الأبطال من الوغد أو الشرير أفقيا وسريعا، فإن ذلك سوف يختلف عن المنافسة فى سباق للعدو، بيد أنه مشابه من ناحية وظيفية، لتسلق شجرة، عموديا وببطء، لكى يختبئ ناجيا بنفسه.

إن البنى الإنجازية، تشمل أغلب العناصر التى يمكن تصنيفها عادة على أنها مكونات للحبكة. سوى أننا لانعثر على أية محاولة لتبرير المقولة نفسها، أو تقسيماتها الفرعية (المعارك والاختبارات). ومع ذلك، وكما يسارع **جريماس** نفسه لتوضيح الأمر، فإن تحليلا ينسخ النص طبقا للغة

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

جريماس الواصفة، سوف يستخرج «فقط المنتظر بفضل الخصائص الشكلية للنموذج السردى.»[١٦] إن حقيقة أن النسخ أكثر شكلية بكثير مما يجب علينا أن نقدمه نحن أنفسنا باعتباره ملخصاً للحبكة، لايعد بذاته اعتبارا حاسما، لكنه يضطرنا بالفعل إلى أن نسأل عن السبب الذى يجعل النموذج صحيحا فى حد ذاته.

والرد الوحيد الممكن، هو انطواء مقولاته على فرضيات دالة تتعلق ببنية السرد، سوى أن هذه الدعوى سوف يكون من الصعب إثباتها، وعلى الأخص فيما يتصل بالمقولة الأولى والثالثة. أما فيما يتعلق بالمقولة الثانية (البنى التعاقدية) فتعد أكثر وعدا. إنها تدل ضمنا على أن المواقف ليست بحد ذاتها مركزية للحبكة. وإنما الذى يتم البحث عنه، هو المواقف التى تحوى عقدا ضمنيا. أو انتهاكاً لعقد. وتنتقل معظم القصص طبقا لجريماس، إما من عقد سالب إلى عقد موجب (الاغتراب عن المجتمع، ثم العودة إلى الاندماج فيه من جديد) أو، من عقد موجب نحو فسخ لهذا العقد. وعلى الرغم من أن إقامة مثل هذا التمييز، ليس عملا سهلا - فمعظم الروايات تضم حلا من نوع ما، حتى وإن نشأ هذا الحل عن عقد ضمنى - إلا أنه يلفت انتباهنا لمظهر هام من مظاهر بنية الحبكة، ذلك المظهر الذى يتم الإشارة إليه بالفعل فى النموذج السردى بوصفه حركة من مضمون معكوس، نحو مضمون محسوم.

ولقد حاول تودوروف فى عمله المبكر «العلاقات الخطرة Les liaisons Dangereuses»، استخدام النموذج التشاكلى لليڤى شتراوس لوصف الحبكة. «من المسلم به أن القصة تمثل الإسقاط السياقى لشبكة من العلاقات الاستبدالية» وبأن علينا أن نعيد إنشاء هذه الشبكة على صورة تشاكل من أربع فئات. وعلى الرغم من ثبوت إمكانية ترتيب الحوادث فى أربعة عواميد، يشكل كل منها فئة من فئات بنية التشاكل - على غرار التحليل الذى قام به ليڤى شتراوس لأسطورة أوديب - فإن تودورف يخلص إلى «وجود هامش خطر من الاعتباطية» فى عملية اختيار أو وصف الأفعال لكى يمكن موازنتها مع البنية.[١٧] وتنشأ هذه الصعوبة، على سبيل الافتراض، لأن البنية التشاكلية، كما صاغها ليڤى شتراوس عندئذ، لم تأخذ التطور الخطى للقصة فى اعتبارها، وإنما افترضت تكرار العلاقات العديدة عبر الحكاية.. إن الحبكة كلها، يمكن أن تكون لها البنية نفسها، بوصفها سلسلة من أربعة أفعال أو حوادث، أو أن يكون التشاكل الممثل لبنيتها على الأقل مجردا بحيث يمكن العثور عليه مكررا فى أجزاء مختلفة من القصة.

ولكى يبقى على خصوصية المتتاليات الفردية والحركة الأمامية للحبكة كلها، حاول تودوروف فى «نحو الديكاميرون» Grammaire du Décameron أن يطور لغة واصفة يمكن تطبيقها على كل مستويات العمومية، والتى لاتضطرنا مع ذلك إلى إرغام الأفعال على الدخول فى نموذج دلالى بعينه. ويقوم تودوروف بعزل ثلاث مقولات أولية يدعوها «اسم علم Proper name" و «صفة Adjective" و «فعل Verb" وتقوم المقولة الأولى بتقديم الشخصيات، وصياغة وجهة نظر بنية الحبكة، وهى ببساطة قواعد لقضايا بدون أية خواص داخلية. وتنقسم الصفات، وهى تماثل «صفات» جريماس، و «الملحق الوصفى Qualifying Adjuncts» لكرستيفا، إلى حالات (تنويعات على التعارض: سعيد/ غير سعيد)، وخواص (فضائل/ رذائل)، والوضع (ذكر/ أنثى، يهودى/ مسيحى، كريم الأصل/ وضيع الأصل)، وثلاثة أنماط من «الأفعال»: تعديل لموقف، ارتكاب عمل شائن، والعقاب عليه. وتكون القضايا، علاوة على ذلك، فى إحدى صيغ خمس: «إشارية Indicative (الأحداث التى وقعت بالفعل)، وإلزامية Obligatory» (إرادة جمعية مرمزة تمثل قانون المجتمع)، وصيغة «التمنى Optative" (ماترغب الشخصيات فى القيام به) و «شرطية Conditional (إذا فعلت س، فسوف أفعل ص) وتنبؤية (فى ظرف ما، تقع ص).[١٨]

ويفترض أن تكون أسباب اختيار هذه المقولات، رغبة تودوروف فى أن يتعامل مع نموذجه اللغوى، بجدية، وذلك

بكتابة «نحو للسرد» وبأن من الممكن استخدام المقولات المؤسسة على الجمل الاتفاقية لإعادة كتابة جمل النص ذاته، وجمل ملخص الحبكة معا. ويلاحظ **تودوروف** بأن «البنى تظل كما هى مهما يكن مستوى التجربة».[١٩] غير أن هذا يصدق فقط، لأن الأوصاف على أى مستوى من المستويات، تضم جملا، ومن ثم محمولات. ولاترد أية إشارات للطريقة التى ينتقل بها القارئ من جمل تضم صفات وأفعال تخص ملخصات الحبكة، التى يتم فيها تمثيل متتاليات كاملة عن طريق صفات أو أفعال. وتقدم حقيقة استخدام المقولات نفسها على كلا المستويين، رابطا يصل بينهما دون شرح لسيرورة المركب Synthesis.

أية حجج يمكن التماسها تبريرا لهذه اللغة الواصفة. يقترح **تودوروف** أن بإمكان مقولاته، من خلال ربط البنية السردية بالبنية اللغوية، المساعدة على فهم طبيعة السرد «يمكن لنا أن نفهم السرد فهما أفضل، إذا علمنا أن شخصية ما، هى اسم علم، وأن الفعل الروائى، بمثابة فعل نحوى».[٢٠] بيد أن التشابه بين الفعل الروائى، والفعل النحوى، جلى تماما ولا يمكن أن يمثل تبريرا للغة واصفة. كما لايمكن لمحاولات **تودوروف** الفاترة، أن تثبت صحة مقولاته، لمجرد أنها مستمدة من «نحو عام».[٢١]

وإذا ما تعين تبرير لغته الواصفة، فإن ذلك لن يتأتى إلا عن طريق الصحة الحدسية للتمايزات التى تتضمنها مقولات هذه اللغة، فضلا عن تصنيفات الحبكة التى تقوم هذه المقولات بتأسيسها. وبداية، فإن تقسيم الأفعال فى فئات ثلاث يوحى بوجود نمطين من أنماط الحبكة: تلك التى تضم تعديلا لموقف، وتلك التى تضم انتهاكا وعقابا (أو غياب العقاب) غير أننا نخفق فى إدراك العلة التى على أساسها تنفرد الأخيرة بكونها حالة خاصة. لماذا لايتم معاملة المتتاليات التى تضم بحثا أو قرارا يلزم اتخاذه، باعتبارها أنماطا منفصلة؟ لقد اقترح **جون رذرفورد** على ضوء هذا التناقض، حذف الانتهاك، والعقاب، ومعاملة الإثم الناشئ عن الانتهاك بوصفه مسندا وصفيا (إن ارتكاب جريمة هو تعديل لموقف وتبديل للصفات Adjectives التى تصف حالة الشخص) ويعد هذا تحسينا بدون شك، سوى أنه يختزل الدعاوى التى تقيمها النظرية ويغدو الملمح التكوينى للحبكة - وهو الفرض الذى لم يوضع موضع التساؤل منذ أعلنه **أرسطو** لأول مرة - أن كل الملامح أو الخواص المتضمنة فى الحبكة، هى تلك الملامح أو الخواص التى يتم تعديلها عن طريق الفعل المركزى. ويبدو هذا الزعم صحيحا، برغم تواضعه: فعند قراءة رواية من الروايات، أو إحدى القصص القصيرة، يمكننا إنتاج سلسلة من الصفات التى تنطبق على الشخصيات الرئيسية، بيد أننا لانعرف أى هذه الصفات ذات وثاقة بالحبكة، حتى يحدث شىء يومئ للتعديل الفعلى أو المأمول لواحدة منها.

والدعوى الأقوى موضع التساؤل التى يطرحها نظام المقولات، تتعلق بالتغييرات المطلوبة لقصة يمكنها الانتقال من بنية حبكة ما إلى بنية مغايرة. ففى إحدى قصص **بوكاشيو**، تسمع بيرونيلا Peronella زوجها عائدا، فتقوم بإخفاء عشيقها فى أحد البراميل، وتخبر زوجها بأنه مشترٍ منتظر يفحص البرميل. وفى الوقت الذى يقوم فيه الزوج بتنظيف البرميل، يواصل العشيقان مداعباتهما، وشرح **تودوروف** لهذه الحبكة يمكن ترجمته على الوجه التالى: «ترتكب (س) فعلا شائنا، والنتيجة الاجتماعية المطلوبة هى أن يقوم (ص) بعقاب (س)، سوى أن (س) تبتغى تفادى العقاب، وبناء عليه، تعمل على تعديل الموقف، والنتيجة هى أن (ص) يعتقد بأن (س) لم ترتكب إثما، وبالتالى لايعاقبها بالرغم من مواصلتها للفعل الرئيسى.»[٢٢] ولا تتأثر بنية الحبكة طبقا **لتودوروف** بالطريقة التى تتصرف بها بيرونيلا لكى تعدل الموقف. وكان يمكن أن تكون للقصة نفس البنية لو لم تقم بيرونيلا باستخدام الحيلة، وطلبت من عشيقها ببساطة، الانصراف والعودة فيما بعد. وإذا بدا الأمر غير مقنع، فإن هذا يعزى إلى أن نماذج حضارتنا تجعل من «الحيلة» أو «الخديعة» وسيلة بنائية أساسية من وسائل السرد. (القصص التى تضم حيلا، يظن أنها تختلف عن تلك التى لاتضم مثل هذه الحيل) ونحن نميل من جهتنا إلى مشاهدة هذه الحقيقة ممثلة. لاحظ، برغم ذلك، أن القصة طبقا لنظرية **تودوروف**، تتحول، أو تتبدل، اذا ما

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

أمكن لبيرونيلا أن تنبئ عشيقها ساعة إخفائها له فى البرميل، بأن فى وسعه أن يدخل فى روع زوجها أنه أحد زبائنه. فإذا ما استشعر القارئ أن مثل هذا التغيير يمكن أن يغير بنية الحبكة بأقل مما يفعل التغيير الذى ينطوى عليه إبعاد العاشق، وعدم اللجوء إلى الحيلة، فإنه يضع بهذا - ضمنيا -، النظرية التى تضطلع بها لغة **تودوروف** الواصفة، موضع الشك.

ويكون **تودوروف** مضطرا بالمثل إلى تعيين الوصف البنيوى نفسه لقصة يجد فيها (س) صديقه (ص) متقاعسا ويقوم بتقريعه فى قسوة حتى ينصلح. أو يقوم بتعيين وصف لقصة أخرى يقع فيها (س) فى حب زوجة (ص)، ويقوم بإغوائها. وفى الحالة الأولى، يقوم (ص) بتعديل، «صفة ويكل مسعاه بالنجاح». أما فى الحالة الثانية، «فتكون الصفة المعنية هى الحالة الجنسية التى يجد العشيقان فيها نفسيهما» (إنه يرغب فى أن تتغير صفة عدم كونها عشيقة له، وينجح فى القيام بهذا التعديل) ونجد أنفسنا مرة ثانية، بإزاء الموقف الغريب الذى تمنح فيه الحكاية الثانية البنية نفسها التى تنطوى عليها الحكاية الأولى، التى تتميز عن بنية حكاية ثالثة من حيث إن (س) يقع فى حب زوجة (ص) الذى يتنبأ لأحد أصدقائه بقدرته على إغوائها، ويقوم بهذا الإغواء بالفعل. وتُرَدُّ هذه النتائج إلى الوجود الكلى لنمط الفعل verb «أ»: أى شىء يقوم بتعديل موقف ما، سوف يتلقى الوصف البنيوى نفسه، حتى أن الاختلافات الأساسية فى بنية الحبكة التى تقوم النظرية بتحديدها هى تلك الاختلافات التى تُرَدُّ إلى تغييرات فى الصيغة. وكما يلاحظ **كلود بريمون**: «إننا نميل إلى الإعتقاد بأن المضامين الدلالية المفترضة للفعل «أ» ليست سوى البدائل الشرطية للوظائف التركيبية التى يلزم تعيينها» وبأن عملا أبعد، سوف يمكننا من تمييز حبكات تتعدل فيها المواقف بطرق مختلفة على نحو راديكالى.

والمشكلة الرئيسية على مايبدو هى أن **تودوروف** لم يقم بدراسة نوعية الحقائق التى يفترض أن تقوم نظريته بتعليلها، ومن ثم، كفاية التجميع الضمنى الذى تتصدى لإرسائه. إنه ينظر إلى «نحوه» بوصفة نتيجة للدراسة المستقصية لمتن من المتون، ومن ثم باعتباره وصفاً لهذا المتن، سوى أنه لم يقم ببذل الجهد الكافى لكى يوضح السبب الذى يجعل هذا الوصف مفضلا على سواه. إن إهماله لسيرورة القراءة التى يتم فى إطارها التعرف على الحبكة وتأليفها، لايدع له مايفسره. سوى أن مقولاته قد تم تحديدها على الأقل بطريقة مرضية على نحو كاف، بحيث يغدو بإمكاننا تطبيقها وتلمس النتائج التى تنطوى عليها، وهو الأمر الذى لايمكن قوله عن نظريات أخرى عديدة.

وتبدأ مقاربة **كرستيفا** لوصف الحبكة فى «نص الرواية» Le Texte du Roman بطريقة مماثلة، من حيث إنها تقوم باستقاء مقولاتها الرئيسية من علم اللغة: إن المتتاليات السردية، كما تجادل **كرستيفا**، مماثلة للبنى الاسمية Nom-inal Syntagms والفعلية Verbal فى الجملة الاصطلاحية، وتغدو المقولات الأولية بالتالى هى: «فعل» (ملحق إسنادى Predicative Adjunct) «صفة» (ملحق وصفى Qual-ifying Adjunct)، «معين Identifier (مؤشر فضائى، زمنى، أو صيغى ملحق بمسند) وفاعل Subject أو عامل Actant، وتشيد **كرستيفا** بهذه المقولات ماتدعوه «النموذج التطبيقى لتوليد فئات التعقيدات السردية فى البنية التتابعية للرواية».[٢٣] ويقوم النموذج بتوليد الأوصاف البنيوية عبر عمليات الضم المتكررة. ويلزم وجود فعل واحد على الأقل، وفيما عدا ذلك، يؤلف النحو المفردات بحرية كاملة: من الممكن أن يرد أى عدد من الأفعال؛ ويمكن إيراد أى عدد من الصفات بمعينات أو بدون معينات عند أية نقطة فى المتتالية؛ ويمكن إلحاق المعينات، دون تقيد بالعدد، بالأفعال والصفات. ومن نافلة القول، إن النموذج لا يشكل فرضية قوية بصدد بنية الرواية.

وتجادل **كرستيفا** بأن نموذجها يؤسس تصنيفاً لثمان بنى مختلفة، بيد أن كل ما ينتمى للحكى Récits تقريبا، سوف ينتمى فى الحقيقة لنمطها الأول: سلسلة من الأفعال والنعوت Qualifications، لها بعض المعينات الفضائية

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

والزمنية، والصيغية. ويمكن لنا أن نتصور العثور على أمثلة لنمطها الثالث (الذى يضم شخصية فقط وأفعالا Actions) والنمط الرابع (الذى لايضم سوى فعل Action مفرد بالإضافة إلى نعوت ومعينات، أو النموذج السادس الذى يتكون من أفعال فقط تقوم بإنجازها شخصيات عديدة)، على الرغم من أن هذه الأنماط يمكن أن تكون شواذا واستثناءات، أكثر منها أشكالا أساسية للنثر السردى ـ أما الأنماط الأربعة الأخرى، فتبدو مستحيلة أكثر من كونها مجرد حالات شاذة. وفى النمطين الثانى والخامس، تخلو الصفات من أية معينات، غير أنه حتى أكثر الأوصاف المحايدة («الرجل الطويل...») تقدم تعيينات صيغية (إنه طويل he is tall) ويخلو النمطان السابع والثامن من أية شخصيات، وإنما يقدمان أفعالا Actions فقط، بمعينات أو بدون معينات، غير أن هذا، على مايبدو، سوف يجرفنا بعيدا عن مملكة التخييل السردى كلية».[٢٤] ومن المستحيل تقريبا، استخلاص أية فرضية دالة من نموذج كرستيفا. إن المقولات نفسها لاتؤسس أية تصنيفات ملائمة للحبكات، ولاتوجد أية محاولة لتبريرها إلا بالإحالة إلى نموذج لغوى. لقد استبدلت كرستيفا بالطبع التقييدات التركيبية وبنى اللغة بتأليفات حرة للعناصر. ويبدو أنها كانت تفترض بأنه إذا كان بالإمكان وصف كل المتتاليات بلغة واصفة مستمدة من علم اللغة، فيترتب على ذلك بالضرورة، أن تكون الأوصاف واللغة الواصفة ذات طرافة وقيمة، سوى أن نموذجها وحده، يكفى للتدليل على أن الأمر عكس ذلك على طول الخط.

فإذا كانت محاولات جريماس وليڤى شتراوس للعمل نزولا من تشاكل رباعى، ومحاولات تودوروف وكرستيفا، للعمل صعودا من مكونات الجملة، تبدو غير كافية بوصفها نماذج لبنية العقدة، فأى المقاربات نفضل إذن؟ إن على أية مقاربة تقوم بإنجاز ولو كفاية مبدئية، أن تأخذ فى اعتبارها سيرورات القراءة، حتى يتسنى لها تقديم تفسير للطريقة التى يتم بها تشييد الحبكات من الأفعال والأحداث التى تواجه القارئ، عوضا عن ترك الفجوات التى نعثر عليها فى مقاربات جريماس وتودوروف. أى أن عليها أن تدرس نوعية الحقائق التى تتصدى لتفسيرها. ففى قصة «إيڤيلين Eveline" لجويس مثلا، وهى قصة من قصص شعب دبلن، التى حاول سيمور تشاتمان Seymour Chatman تحليلها بنيويا، يمكننا تقديم تراتب ملائم للخصات الحبكة:

(١) يفترض أن تقوم إيڤيلين بالهرب مع عشيقها لكى تبدأ معه حياة جديدة. لكنها فى اللحظة الأخيرة، تقوم برفض الفكرة.

(٢) بعد أن تقرر إيڤيلين الهرب مع عشيقها فرانك، لكى تبدأ معه حياة جديدة، تشرع فى تأمل حياتها الماضية، والراهنة، وتتساءل عما إذا كان عليها أن تمر بهذه التجربة. وتقرر الرحيل، لكنها تغير رأيها فى آخر لحظة.

(٣) توافق إيڤيلين على الهرب مع فرانك إلى الأرجنتين لتبدأ حياة جديدة، بيد أنها تجلس بعد ظهر اليوم الذى تقرر فيه الرحيل، إلى جوار النافذة، وتأخذ فى التطلع إلى الشارع الذى عاشت فيه حياتها، تزن ذكريات طفولتها السعيدة، وإحساسها بالانتماء، وواجبها نحو أسرتها فى مقابل قسوة أبيها الراهنة، وافتتانها بفرانك، والحياة الجديدة التى سوف تحياها معه، وتقرر ضرورة الهرب، وتزمع عليه. سوى أنها فى اللحظة التى تهم فيها بركوب السفينة مع فرانك، يتملكها رد فعل عنيف، جسدى على وجه التقريب، وترفض الرحيل.

ومن الواضح أنه يمكن لنا أن نختلف بشأن التفاصيل الواردة فى هذه الملخصات. غير أنها تبدو مقبولة فى العموم من حيث إنها تقدم وصفا لهذه الحبكة. ولقد اقتضتنا عملية التلخيص هذه، استبعاد تفاصيل كثيرة. وربما أمكن، أن نتفق بشكل واسع بصدد ماينبغى استبعاده: فمثلا، يتم إبلاغنا فى الفقرة الثانية بالعبارة التالية «مر الرجل الموجود خارج المنزل الأخير فى طريقه إلى منزله» إنه فعل Action، بيد أنه يمكن استبعاده من عرض الحبكة. وسبب ذلك ببساطة عدم انطوائه على أية نتائج. وعندما نقوم بقراءة القصة لأول مرة، لانعرف أى الأدوار يمكن تعيينها لهذه العبارة. سوى أنه عندما تخلو العبارات القليلة التى تتلوها من أى ذكر للرجل، فإننا نقرر أنها لاتمثل بذاتها عنصرا من عناصر الحبكة، وإنما تمثل

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

فقط، تصويرا لملاحظة إيڤيلين العابرة، والتى سوف تغدو جزءا من الحبكة، تحت عنوان مثل «تأمل».

ويفرق بارت فى «مقدمة التحليل البنيوى للسرد» بين «الأنوية» التى تترابط مع بعضها البعض لكى تؤلف الحبكة، و «الوسائط» أو «التوابع» التى ترتبط بالأنوية، لكنها لاتؤسس فى حد ذاتها متتاليات. وسوف يكون هذا التمييز مفيدا باعتباره تمثيلا لجزء من سيرورة القراءة، إذا قمنا بتحديده على طريقتين: أولا، ليست الأنوية والتوابع، عبارات منفصلة بالضرورة داخل النص. ويمكن للنواة أن تكون تجريدا يتمظهر بفعل سلسلة من العبارات التى يمكن النظر إليها بوصفها توابعا لها. وينظر سيمور تشاتمان Seymour Chatman إلى عبارة «ذات يوم، كان يوجد حقل هناك حيث...» بوصفها النواة الثانية لـ «إيڤيلين». سوى أن هذه العبارة لاتنتمى بذاتها لتتابع الحدث. إنها ببساطة إحدى تجليات نواة «تأمل». ثانيا، إن النواة، والوسيط، مجرد مصطلحين متعالقين. إن مايمكن اعتباره نواة فى أحد مستويات بنية الحبكة، يمكن النظر إليه باعتباره تابعا فى مستوى آخر من مستوياتها. كما يمكن لتتابع من الأنوية، أن ينضوى تحت وحدة موضوعاتية. وعندما تتذكر «إيڤيلين» ماكان يجرى بينها وبين فرانك عندما كانا يتبادلان الغزل، فإن هذه الأفعال، برغم إمكانية تنظيمها بوصفها أنوية نطلق عليها مثلا «غزل سعيد»، يمكن أن تغدو - عند مستوى آخر - جزءا من الوحدة الموضوعاتية «الخصائص الموجبة للحياة مع فرانك».

ما الذى يتحكم فى سيرورة تحديد النوى والتوابع هذه؟ إن بارت يستعين بالنماذج الثقافية فى S/Z لكى يبحث عن إجابة:

> مهما يكن الشخص الذى يقرأ النص، فإنه يقوم بتجميع المعلومات تحت الأسماء النوعية للأفعال (سير، اغتيال، مواعيد). إن هذا الاسم هو الذى يخلق المتتالية. وتبرز المتتالية إلى الوجود فقط فى اللحظة التى نغدو فيها قادرين على تسميتها، ولأننا نتمكن من هذه التسمية. إنها تتطور طبقا لإيقاع عملية التسمية هذه، التى تسعى وتؤكد.(٢٥)

ويمكننا القول على أدنى المستويات، بأنه عندما اصطحب سارد بلزاك ساراسين، لقصف عربيد، فإنه يحول القارئ بذلك صوب حقيقة أن المتتالية القادمة يلزم قراءتها على ضوء نموذج الطقوس العربيدة التى سوف يتم تصوير لحظات عناصرها كنائيا عبر سلسلة من الأحداث: فتاة تسكب الخمر، رجل يغط فى النوم، نكات، هرطقات، لعنات يتم إطلاقها. ويتم استغراق العمليات التركيبية التى تنتج السلسلة عن طريق سيرورة استبدالية تمنح المكونات معنى عند مستوى النموذج الثقافى.(٢٦)

ويبدو أن بروب قد اعترف بأهمية مثل هذه الأنماط الثقافية، وذلك عبر تسمية العديد من وظائفه بأسماء تشكلت بالفعل داخل خبرة القراء (المعركة ضد الشرير، إنقاذ البطل، عقاب الشرير، المهمة الصعبة، إلخ) وبرغم زعم بريمون بأن «المهمة»، «والعقد»، و «الخطأ»، و «الخديعة»، إلخ، تمثل مقولات عامة تستخدم لتعيين الحبكة فى السرد، إلا أنه يمكن لنا أيضا القول بأن الروايات نفسها قد أسهمت بقوة فى إحساسنا بالأحداث الدالة فى حياة البشر - الأحداث القوية بما يكفى لكى تشكل قصة. وهكذا فإن المتتالية الأولى من «إيڤيلين» «جلست عند النافذة، ترقب المساء يغمر الجادة، مستندة برأسها إلى ستائر النافذة، وفى أنفها، رائحة الكريتون المعفر» تضطرنا للانتظار ريثما يحدث شىء يمنحنا مفتاحا لاسم مناسب. هل هى «بانتظار شىء ما؟ هل ترفض «القيام بعمل ما؟. هل هى «تفكر»، أو بصدد اتخاذ قرار؟ إن نماذجنا الثقافية تنتظرنا هناك. بيد أننا لانعرف بعد، أيا من هذه المظاهر يمكن الاعتماد عليه حتى يمكن الاستفادة به.

ماذا نعرف عن المتتاليات التخمينية؟ Proairetic هذا هو السؤال الذى يطرحه بارت فى نهاية S/Z:

> هى تلك التى تتولد عن فاعلية قرائية معينة وتسعى لتسمية متتالية من الأفعال بمصطلح متعال مقنع، والتى صدرت نفسها عن ميراث من الخبرة الإنسانية؛ ونمذجة هذه الوحدات التخمينية تبدو غير مؤكدة، أو على الأقل تلك التى يمكن أن نمنحها أى

منطق آخر غير منطق المحتمل، منطق العالم المنظم، منطق الذى حدث بالفعل، أو المكتوب - بالفعل؛ ولتنوع عدد المصطلحات وتنظيمها، فإن بعضها مستمد من مخزون عملى من السلوك التافه والعادى، (أن تطرق بابا، أو ترتب مقابلة)، بينما يُستمد البعض الآخر من متن مكتوب لنماذج روائية.(٢٧)

وبرغم ذلك، فلاداعى للتنازل السريع وترك النموذج فى هذه الحالة الذرية المتناثرة، لأنه عند القيام باختيار أى من هذه الأسماء للتطبيق، فإن القارئ يكون مسترشدا بالأهداف البنيوية التى تخلع معنى على مايتجه نحوه. وفى حالة «إيفيلين» مثلا، وبعد أن نقوم بتعيين النواة الأولى، «تأمل»، نظل بانتظار نواة بنيوية أكثر أهمية، ذلك أننا نكون على دراية بأن التأمل (الاستغراق) نفسه لن يؤسس قصة، وإنما ينبغى رده إلى مشكلة مركزية، أو قرار مركزى، أو حدث مركزى تستغرق الشخصية فى تأمله. وعندما نقابل المتتالية «لقد وافقت على الرحيل، وترك المنزل. فهل كان ذلك من الحكمة فى شىء» ويمكننا الاستعانة بهذا السؤال لكى يعمل بوصفه أداة البنينة الرئيسية. إن «الاستغراقات والاسترجاعات السابقة واللاحقة، يتم تنظيمها طبقا لعلاقتها بالسؤال، ويضطرنا إحساسنا بما يمكن اتخاذه بنية مكتملة لانتظار جواب على السؤال، وفعل يخرج القرار إلى حيز الوجود. وحالما يتم تعيين البنية المهيمنة للقصة Recit، نغدو على دراية بكيفية التعامل مع أى من الأنوية والتوابع التى نقوم بافتراضها بعد ذلك» إنها تصور مايمكن أن يدعوه **جريماس** الحركة من مضمون معكوس، نحو مضمون محسوم، من عقد إلى آخر: إن موافقة «إيفيلين» على الهرب مع فرانك، والذى ينقض عقدها مع أمها، يتم تأكيده عن طريق قرار، يتم نقضه بواسطة الحدث الرئيسى الذى يستعيد العقد الأول.

والأهداف التى نتجه نحوها فى عملية تركيب Syn-thesizing حبكة ما، هى، بالطبع، أفكار لبنى موضوعاتية. فإذا افترضنا أن تراتب الأنوية محكوم برغبة القارئ فى الوصول إلى مستوى للتنظيم يتم عنده الإمساك بالحبكة كلها، فى شكل مقنع، وإذا سلمنا بأن هذا الشكل هو مايدعوه **جريماس** و**ليفى شتراوس**، بالتشاكل الرباعى، ومايطلق عليه **تودوروف** «تعديل موقف»، و**كرستيفا** «التحويل»، فإن ذلك سوف يزودنا، على الأقل، بمبدأ عام يمكن تتبع آثاره عند مستويات أدنى. وسوف يتوجب على القارئ القيام بتنظيم الحبكة بوصفها معبرا نمر عليه من حالة إلى حالة، وينبغى أن يكون هذا العبور أو الانتقال إلى الحد الذى يعمل فيه باعتباره تمثيلا للموضوعة. ويجب أن تكون النهاية تحويلا للبداية حتى يمكن استخلاص المعنى من إدراك التشابه والاختلاف. ويفرض هذا قيودا على الطريقة التى نقوم فيها بتعيين البداية والنهاية. وبالإمكان إرساء سلسلة سببية متماسكة يتم على أساسها قراءة الأحداث المتباينة باعتبارها مراحل باتجاه هدف ما، أو بوصفها حركة ديناميكية تتعالق فيها الأحداث بوصفها نقائض، يحمل تعارضها المشكلة التى تستوجب الحل. ويكون لهذه النقائض نفسها أثرها عند مستويات أدنى من مستويات البنية. وسوف يتكئ القارئ فى تأليفه لحالة أولية أو نهائية، على سلسلة من الأفعال التى يقوم بتنظيمها فى تتابع سببى، حتى يغدو ما يسمى بالحالة التى تتطلبها بنية موضوعاتية أكبر، فى حد ذاته، تطورا منطقيا، أو، يمكن له قراءة سلسلة من الأحداث، بوصفها تصويرا لحالة عامة تعمل باعتبارها حالة أولية، أو نهائية فى البنية الكلية.

ويمكننا عند التصدى لتحديد الأشكال الموضوعاتية التى تحكم تنظيم الحبكات عند أكثر المستويات تجريداً، اللجوء إلى نظرية فى الحبكات النمطية أو الاتفاقية، كنظرية **نورثروب فراى** Northrop Frye. إن مقولاته الأربع: الربيع، والصيف، والخريف، والشتاء، - مقولات نمطية وبنى موضوعاتية أو رؤى عن العالم فى ذات الوقت. وتتجاوب مع موضوع «الربيع» حبكة «انتصار الحب» الكوميدية: يقوم مجتمع مقيد بوضع العراقيل، التى يتم التغلب عليها والانتقال إلى حالة جديدة إدماجية من حالات المجتمع. وتضم حبكة «الخريف» المأساوية، تبدلاً سلبياً للعقد: الانتصار على العراقيل، والخصوم (آدميين، طبيعيين، أو مقدسين) والانتقام؛ وإذا تمت مصالحة، أو عودة للاندماج، فإنها تتم عبر صيغة تضحوية، أو فى عالم

آخر. والحبكة المفضلة لموضوع «الصيف» هى قصص المغامرات الخيالية، برحلاتها المهلكة، ونضالها الفارق، وإعلائها للبطل. ويعكس موضوع «الشتاء» الحبكة الرومانسية بطريقة تهكمية ساخرة: تثبت المغامرة فشلها، ولايتم تحويل المجتمع، ويتعلم البطل أن ثمة لامهرب من العالم بغير الموت أو الجنون.(٢٨). وتمثل أشكال من هذا النوع، نماذج تساعد القراء على تحديد وتنظيم الحبكات: إن المعنى الذى يشكل تراجيديا أو كوميديا هو الذى يمكننا من تسمية الأنوية، لكى تغدو ذات ـ وثاقة موضوعاتية.

وإذا ماقام البنيويون بعمل استقصاء لهذه المشكلات، فسوف يعثرون على سلف مميز فى الشكلانى الروسى ڤيكتور **شكلوڤسكى**، الذى يعد واحدا من القلائل الذين أدركوا أنه يجب على دراسة «بنية الأقصوصة والرواية» أن تكون محاولة لتفسير الحدوس البنيوية للقراء وذلك من خلال دراسة توقعاتهم الشكلية. ويسأل **شكلوڤسكى** «ماالذى يلزم لكى نشعر بأن قصة من القصص قد تم استكمالها؟» «إننا نشعر أحيانا أن القصة لم تنته بعد. ما المسئول عن هذا الانطباع؟ وأى البنى ترضى توقعاتنا الشكلية؟» (٢٩) ويقوم **شكلوڤسكى** بفحص بعض أنماط التوازيات التى تنتج، على ما يبدو، حبكات مرضية من الناحية البنيوية: الانتقال من أحد أشكال العلاقة بين الشخصيات، إلى ما يخالفها، من نبوءة أو خوف من شىء ما، نحو تحقيق لهذه النبوءة، من مشكلة نحو حلها، ومن اتهام زائف، أو تمثيل سىء لموقف إلى تقويم لهذا الاتهام أو التمثيل. سوى أن أهم النتائج التى توصل إليها **شكلوڤسكى** ترتكز على رواية الحدث، والنهايات الممكنة لهذه الروايات. إننا على وجه العموم، بحاجة إلى خاتمة، تغلق، عبر تمييزها لنفسها عن بقية السلسلة، هذه السلسلة، وترشدنا إلى الطريقة التى نقرؤها بها. وسوف يطلعنا الوصف الذى يرد فيما بعد بعشر سنوات، بما إذا كان علينا أن نقرأ السلسلة على أنهامراحل فى عملية انحدار البطل، وتخليه عن الوهم، أو تصالحه مع الوسط الذى يوجد فيه، إلخ. غير أن هناك أيضا ما يدعوه **شكلوڤسكى** «النهاية الوهمية» ـ وهى حالة مفرطة تصور بشكل طريف، قوة التوقعات الشكلية للقراء، والبراعة المستخدمة لإنتاج إحساس بالاكتمال. «عادة ما تكون توقعات حول الطبيعة، أو الطقس الذى يشكل مادة لهذه النهايات الوهمية... ويتم إيراد هذا الحافز بوصفه موازاة للقصة السابقة، والتى بفضلها تبدو الحكاية مستكملة».(٣٠)

إن وصفا لحالة الطقس، يمكن أن يهيئ نهاية مرضية. ذلك أن القارئ يضفى عليه تأويلا استعاريا أو مجازيا، ثم يقوم بقراءة هذا الوصف الموضوعاتى طبقا للأفعال ذاتها. ويورد **شكلوڤسكى** على سبيل التمثيل فقرة مختصرة من Le Diable Bolteux (الشيطان الأعرج) حيث يتوقف أحد المارة لكى يساعد شخصا أصيب إصابة قاتلة فى إحدى المشاجرات، فيتم القبض على هذا الشخص نفسه «إننى أطلب من القارئ ابتكار وصف لهذه الليلة فى سيفيل، أو للسماء اللامبالية، ويقوم بإلحاقه بالقصة» ومن المؤكد أن **شكلوڤسكى** على حق. وسوف يمنح مثل هذا الوصف القصة بنية مرضية، لأن السماء اللامبالية، تقدم صورة موضوعاتية يمكن قراءتها باعتبارها تحديدا وتأكيدا لدورة الحادثة السابقة فى الحبكة. وبالتشديد على المفارقة الساخرة Irony للقصة، فإنها تقوم بعزل الحركة التهكمية للحدث، بوصفه بنية مهيمنة للحبكة.

ويبدو أن **شكلوڤسكى** قد أدرك أنه يتعين على تحليل بنية الحبكة أن يكون دراسة لسيرورة البنينة، التى بفعلها تتشكل الحبكات، وهو يعرف أن واحدة من أفضل الطرق للكشف عن ماهية المعايير الفاعلة، هى تعديل النص ودراسة الكيفية التى يتغير بها أثره. ويلاحظ **بارت**، أن على محلل السرديات أن يتمتع بالقدرة على تخيل «النصوص المضادة - Counter texts»، وضلالات النص المحتملة، وأى شىء يمكن اعتباره فضائحيا فى السرد. وسوف يساعده هذا على تعيين المعايير الوظيفية. إن مهمة المحلل إذن، ليست تطوير تصنيف للحبكات أو لغات واصفة جديدة لشرحها، ذلك أنه يوجد عدد لا حصر له من هذه التصنيفات واللغات الواصفة. إن على المحلل أن يحاول، كما يقول **بارت**، تفسير «اللغة الواصفة داخل القارئ نفسه»، «لغة الحبكة التى تكمن داخلنا» .

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

الهوامش

(١) s/z, P.210
(٢) PP. 1,
(٣) ibid, p.s
(٤) pp. 1,2
(٥) p. 14
(٦) p. 20
(٧) p.92
(٨) Le message narratif, p. 10
(٩) ibid p.15
(١٠) Figures ll, pp 94
(١١) s/z p. 26
(١٢) s/z p 82
(١٣) s/z, pp. 91 - 2, 215 - 16
(١٤) Du Sens, P. 191
(١٥) ibid, PP 200, 9
(١٦) ibid, PP 198 - 9
(١٧) Litérature et Signification, PP, 56 - 7
(١٨) P.27 - 49
(١٩) P.19
(٢٠) P.84
(٢١) P.P. 14 - 17
(٢٢) P.63
(٢٣) PP. 129 - 30
(٢٤) P. 132
(٢٥) P.26
(٢٦) S/Z, P.163
(٢٧) P.209
(٢٨) Anatomy of Criticism, P P, 158 - 239
(٢٩) PP. 170 - 1
(٣٠) PP. 176 - 7

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

إسماعيل المهدوى

Satanic Verses

كتاب سلمان رشدى
هل يعتبر «رواية»؟!

نظرات علمانية: للتعرّف على حقيقة الكتاب

تنويه

كاتب هذه السطور ليس من المشتغلين بالأدب ولا بالنقد الأدبى، رغم أنه قارئ للأدب وللقصة بمختلف مصادرها فى مختلف العصور . وعلى أساس ذلك، وبالاعتماد على التعريفات المتفق عليها لأنواع القصص، يقرر أن كتاب **سلمان رشدى « آيات شيطانية»** لا يمكن اعتباره قصة من أى نوع كان . وسيقدم للقارئ لمحات وعينات تثبت ذلك - فى الإطار الذى يسمح به الرأى العام وظروف النشر .

ومن ناحية أخرى، نرجو من القارئ الكريم - قبل الدخول فى الموضوع - أن يتجنب أى ربط بين هذا المقال وبين بعض الأحداث والقعقعات السياسية أو الإدارية المضادة للعلمانية وللاجتهاد الفكرى عموما، أو بين هذا المقال وبين بعض القرارات الفقهية والقضائية والفتاوى المضادة وما إلى ذلك - ناهيك عن أهواء وانطباعات العامة الذين يمارسون الحرب دائما ضد أى تجديد حر فى التفكير وفى ميدان العقل بشكل خاص .

ذلك أن كتاب **سلمان رشدى** - والحق يقال - ليس اجتهاداً فى التفكير ولا تجديداً فى الأدب؛ ولا هو من الناحية الفكرية تحليلاً «علمانيا» لموضوع معين أو موضوعات معينة ! بل ولا يمكن اعتباره على الإطلاق عملا فكرياً « لادينياً»، لأن الفكر اللادينى له مواصفات وتحديدات عقلانية ومنطقية خاصة، تجعله مختلفاً جذرياً عن الأعمال والكتابات أو المواقف والعبارات « العدمية» - أى الإنكارية البحتة المفرغة من المبادئ والمعتقدات البديلة.

ومن هذه الملاحظة، نجد من الضرورى توضيح بعض التحديدات العقائدية العامة، التى تفيد فى إلقاء الضوء على حقيقة اتجاه ذلك الكتاب، حتى لا يحدث خلط بين تلك الاتجاهات فى ظلام اللاتحديد! أو على حد تعبير أحد الفلاسفة : لكى لا نرى فى الظلام أن كل البقر أسود أو ذو لون واحد! فما بالك بالخلط بين البقر وغير البقر ؟!

ولنبدأ أولا بإلقاء نظرة على الكتاب من حيث الشكل .

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

الكتاب وصاحبه

الكتاب باللغة الإنجليزية فى حوالى ستمائه صفحة من القطع الكبير. صدرت طبعته الأولى فى لندن عام ١٩٨٨ فى سلسلة بنجوين / فايكنج، بعنوان: The Satanic Verses.

والمؤلف **سلمان رشدى** مولود فى بومباى بالهند عام ١٩٤٧ . لكنه هاجر وأقام فى لندن، حيث أصبح عضواً فى «الهيئة الاستشارية لمعهد الفنون المعاصرة»، وزميلا فى «الجمعية الملكية للأدب»، وعضواً فى هيئة الإنتاج «بمعهد الفيلم البريطانى»، إلخ!! ولأن أبواق (أو بالأحرى منافيخ) الإعلام العالمى جعلت منه طبلة ضخمة جوفاء، فإن أعماله الأدبية (وأرجو ألا تكون من النوع غير الأدبى المتمثل فى الكتاب المذكور، لأننى للأسف أو لحسن الحظ لم أقرأ له غيره!) قد تُرجمت إلى عشرين لغة بالتمام والكمال!! ومن المؤكد أن عدد اللغات زاد بعد صدور كتابه الشيطانى عام١٩٨٨!

* الترجمة الدينية الشائعة لعنوان الكتاب معروفة، وهى: «آيات شيطانية». لكن العنوان يقبل فى الحقيقة ترجمة أخرى، تعبر عن ذلك الكتاب نفسه وترجع إلى المؤلف نفسه. ذلك أن إشارته إلى «سورة النجم» وموضوع الغرانيق أو اللات والعزّى ومناة، هى إشارة عابرة سريعة ومحصورة، وتوضحها فى الحقيقة كلمات أخرى مكررة عن اسم بطل الكتاب الممثل السينمائى الهندى **جبريل فاريشتا** - الذى يعتبر تقريبا رمزاً للمؤلف نفسه! ويقول عنه إنه كان مزدوج الاسم، أى بطريقة تشبه ما يسمى فى العربية «كلمات الأضداد»: حيث كان يسمى جبريل، كما يسمى أيضا الشيطان!!

وفى إشارات أخرى كثيرة، تشعر من ثم انه يريد أن يقول إن صفحات كتابه ذاك، هى نفسها الروايات أو المرويات الشيطانية (ولاحظ أن هذه كلها من ترجمات كلمة Verses). ذلك أن ما تصوره **سلمان** عن اختلاط مصادر الوحى، جعله يعطى نفسه هو أيضا «حق» تدوين إملاءات الكلام المنفصل والمتقطع - لكن من مصدر الشيطان!

وفى هذا، يجب أن نلاحظ - أولا- أن الشيطان عنده وعند أمثاله، وأيضا فى بعض عصور السحر الأسود فى أوروبا، كان يعتبر معبوداً له عابدون وأتباع. ومن ناحية ثانية، فمواد كتابه عبارة عن مزق ممزقة من الحكايات أو قطع الحكايات المتراكمة عشوائيا بعضها على بعض بدون ضابط ولا رابط ولاخيط جامع! وهذا النوع من «المتفرقات» «المرصوصة أو المنظومة أو المترجمة جنبا إلى جنب، هو من المعانى الأصلية لكلمة Verses. ولهذا، فالأدق أن تكون ترجمة العنوان: «كتابات شيطانية» أو «حكايات شيطانية». وهذا أقرب إلى موضوعه كما سنرى.

* يبدأ الكاتب الشيطانى فى صدر كتابه بكلمة للمؤلف البريطانى **دانييل دى فو** (صاحب رواية «روبنسون كروزو»)، يجعلها شعاراً للكتاب. والكلمة تتحدث فى إعجاب عن «الشيطان» لأنه جوّال سوّاح طليق لا يحب الاستقرار أو الثبات!!

وينقسم الكتاب بعد ذلك إلى تسعة فصول (أو بالأحرى أبواب)، تكاد تكون مقطوعة بعضها عن بعض! وكل فصل أو باب ينقسم إلى فصول فرعية مرقمة، يبدأ كل رقم منها فى صفحة جديدة. ثم بعد ذلك، ينقسم كل فصل فرعى يحمل رقماً، إلى عدة بنود أو تقسيمات فرعية كثيرة - لكلٍّ منها علامة تفصله عن غيره. وهذه التقسيمات المتعددة، تعبر فى حد ذاتها وشكليا، عن تبعثر وتشتت وعدم ترابط موضوعات الكتاب!!

وقد تعجبت كثيرا حين قرأت بعد صدور الكتاب تعليقاً مسلسلا ضده فى صحيفة كبرى هنا، كتبه مشتغل سابق بالسياسة، جعل فيه للكتاب موضوعا سياسيا أيديولوجيا متكاملا، عن الصراع بين الماركسية فى الهند وغير ذلك من المذاهب، إلخ! ولا أعرف من أين أتى بهذه الفكرة البوليسية عن الكتاب!! وربما يكون قد ترجمها عن تعليق لسلمان رشدى نفسه أو لأحد أنصاره، فى مقالاتهم المكررة التى أزعجوا بها قراء النقد الأدبى الإنجليزى، وحاولوا فيها اختراع فكرة ما أو شىء ما محدد المعالم يضيفونه إلى تلك الصفحات الضخمة التى تشكل كومة من الخطرفات الشيطانية!! أما فى الكتاب نفسه، فلا يشير إلى ذلك الصراع المزعوم إلا فى الصفحة

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

الأخيرة تقريبا: عند اعتراف جبريل بإصابته بالجنون ثم انتحاره!!

تحديدات عقائدية وأدبية

قلنا إن هذا النوع من الكتابات أو الكلمات الشيطانية (شكلا أو موضوعا)، يندرج من حيث التصنيف العقائدى فيما يسمى الاتجاه «العدمى» Nihilism. وهذه الكلمة مشتقة من nihil باللاتينية أى nothing/ لاشئ. ولهذا، تترجم أيضا الاتجاه أو المذهب الإنكارى، لأنها عبارة عن إنكار سالب للمبادئ والقيم والمعتقدات العقلانية ـ وليست فقط إنكاراً لبعض العقائد الدينية. ومن السهل جدا أن تلقى بين الناس من يرفض ويسبّ الأديان ـ ليس لأسباب عقلانية أو عقائدية طبعا، ولكن للتعبير عن التحلل المطلق من كل شىء!! أو بتعبير فرويد وزبانية الطب الفرويدى: «التحرر» الذهنى والنفسى من «عقد» الضمير والمبادئ!

وفى مقابل ذلك، نجد مثلا أن «العلمانية» secularism، لاتعنى أكثر من تناول الموضوعات أو بعض الموضوعات من زاوية الوقائع الدنيوية العملية، بدون الدخول فى الجوانب والاعتبارات الدينية. أما الاتجاه اللادينى irreligious، فهو الاتجاه الذى «يرفض» الأديان ولا يقتصر على تجنبها والابتعاد عنها. ثم هناك أيضا الاتجاه المضاد للأديان أو المعادى للأديان anti-religious وهذا اتجاه يحارب أو يكافح الأديان، ولا يكتفى برفضها . وفى التاريخ فى فجر الإسلام، نجد أمثلة كثيرة لكل نوع من هذه الأنواع أو الاتجاهات، والمواقف المختلفة إزاء كل منها .

** أما من حيث التحديدات الأدبية المتعارف عليها، فمن المعروف أن « القصة» من أى نوع كانت، يجب أن تقدم تسلسلا لوقائعها وأحداثها يشكل تركيبة واحدة محبوكة بدرجة كافية. وحتى لو لم يكن للقصة «عقدة» أو «مدار» (تدور منه أو حوله)، فيجب على الأقل أن يكون لها مسار واحد مترابط، وأن يتوفر فيها عنصر القابلية للتصديق the make - believe أو حتى عنصر القابلية للمتابعة العقلية والتصور المترابط. وهذا ينطبق على القصة القصيرة، بقدر ما ينطبق على القصة الطويلة أو الرواية roman/novel. وإلا فإنها تعتبر مجرد «حكاية» tale، أو سرد حكائى recit/ narration.

وعلى سبيل المثال، فمن المعروف أن «ألف ليلة وليلة» مثلا، تعتبر «مجموعة حكايات»، ولا تعتبر «قصة» أو «رواية» بأى معنى من المعانى. والحقيقة أن كتاب سلمان رشدى، يعتبر مجموعة أو مجموعات من الحكايات ـ لكن ذات اتجاه مضاد للإسلام ولتاريخ فجر الإسلام، وفى تركيبات من الخطرفة اللاعقلية اللامنطقية غير المفهومة وغير المبررة!! Phantasmagoria!!

وهذا ينقلنا إلى محاولة جديدة لتحديد أو تعريف ما يسمى أدب «اللامعقول» أو «العبث» ذلك انه لا يمكن بداهة أن نلصق هذا العنوان على أى كلام أو أى خطرفة، فتصبح بذلك قصة أو مسرحية من نوع اللامعقول!! وإن من يقرأ أو يتأمل قصص فرانز كافكا مثلا (وهى تجمع بين الواقعية وبعض المفارقات أو المفاجآت اللامعقولة)، وأيضا قصص اللامعقول المعروفة التى كتبها فى الخمسينيات والستينيات يوجين يونسكو Ionesco وصمويل بيكيت Beckett وغيرهما، يلاحظ بوضوح: ليس فقط أنها تعبر عن لامعقولية الواقع وليس عن لامعقولية المؤلف، بل يلاحظ أيضا أن لامعقوليتها هى رغم ذلك من النوع المقبول والمبرر منطقيا وعقليا!! بل حتى الأدب الرمزى يراعى المنطق والعقل فى سياقه الرمزى، حتى يستطيع أن يؤدى دور «الإيحاء» المطلوب ـ بتعبير الشاعر الفرنسى ستيفان مالارميه Mallarmé. وليس أدل على ذلك، من أن أرقى أدب العقلانية القديمة ـ مثل «كليلة ودمنة» ـ كان يستخدم الرمزية الصريحة المباشرة!

وهذا هو الفرق بين اللاعقلى اللامنطقى، وبين أدب اللامعقول الذى تتوفر فيه صفة التبريرية justifiability وصفة المنطقية logicality . وهذان شرطان يدخلان فيما أشرنا إليه من قبل باسم the element of make - believe.

لكن هذه الشروط وهذه العناصر الضرورية، لاتكاد توجد فى حكايات سلمان رشدى!!

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

خذ مثلا فى حكاياته الشيطانية :

- شخص يسقط فوق إنجلترا بعد جولة فى الجو!!

- امرأة تركب هى وأبناؤها المصعد إلى أعلى فى اتجاه السماء (تنفيذاً لأوامر عشيقها الذى كان اسمه جبريل!)، ثم تلقيهم وتلقى بنفسها من أعلى، فيموتون جميعا. لكنها مع ذلك تبقى حية - بدليل أن عشيقها كما يقول المؤلف الشيطانى: «رآها بعد أن ماتت! بل رآها عدة مرات»!!

- أحد الأشخاص اكتشف أنه برز له قرنان فى رأسه!! ثم بعد فترة، اكتشف أيضا أن الشعر الكثيف زاد فى فخذيه حتى الركبتين، ثم تحولت قدماه إلى حافرين!!

- الطائرة المختطفة التى تحطمت، كانت قد هبطت تحت سيطرة قراصنة الجو فى واحة صحراوية اسمها «الزمزم»!! واستمرت هناك ١١١ يوما تحيط بها السيارات المصفحة والجنود المسلحون والدبلوماسيون، ثم قرروا الرحيل إلى أوروبا، لتتحطم الطائرة فوق إنجلترا!! وهناك ولد البطل الشيطانى هو وأحد زملائه ميلادا جديدا بعد سقوطهما من الطائرة! ثم أخذ يسترجع بعض الحكايات الإسلامية عن مدينة «الزمزم» هذه التى يسميها أيضا «مدينة الجاهلية»!! ولأن الشىء بالشىء يذكر، يسترجع بعض الخطرفات أيضا عن واحة أخرى اسمها «يثرب»، ثم عن «ميديان» وموسى وسيناء ومصر!!

- عندما حاول صلاح الدين شامشا إقناع رجال البوليس فى بريطانيا بأنه يحمل الجنسية البريطانية وأنه وصل إلى بلادهم بسبب حادث تحطم طائرة كان يركبها اسمها «البستان»، ضحكوا طبعا ولم يصدقوه!! وأطلقوا عليه الكلاب وضربوه!! وهنا، شعر بأن قرنى ماعز برزا فجأة فى صدغيه!! أما زميله جبريل فاريشتا، فقد صدّقه رجال البوليس واحترموه، لأنهم رأوا هالة ضوئية تحيط به!! وحاول صلاح الدين شامشا الاستغاثة به، لكن اتضح أنه خانه وتبرأ منه!

- شامشا ذو الحافرين، حاول أن ينهض من السرير ليمشى، لكنه سقط لأنه لم يكن قد تعوّد بعد على استعمال الحافرين!

- أحد أصدقاء صلاح الدين ممن كانوا يشتركون معه فى المظاهرات ضد هارولد ويلسون ومن أجل السلام، ذهب إلى منزله وحل محله فى الحياة مع زوجته. لكن فجأة، وبينما كان الاثنان عاريين، اقتحم المنزل حيوان بشرى ، اتضح أنه صلاح الدين نفسه!!

وأظن أن هذه الأمثلة، تكفى للتعبير عن أن الخطرفات اللاعقلية اللامنطقية التى يمتلىء بها الكتاب، لا يمكن أن تندرج فى أدب القصة اللامعقولة ولا أدب القصة المعقولة!!

لمحات عن مجموع الكتاب:

فى السطور التالية، سنحاول أن نقدم للقارئ سرداً «عينيا» لأبرز مواد الكتاب - أى من خلال العينات المباشرة لكن السريعة - التى يمكن أن تعطيه صورة حية متتابعة لخطرفات تملأ ستمائة صفحة من القطع الكبير.

* الفصل أو الباب الأول، عنوانه «الملاك جبريل». يتحدث عن نجم سينمائى هندى مشهور اسمه جبريل فاريشتا، كان معه صديق هندى آخر اسمه صلاح الدين تشامشا. وهو ممثل هندى يقال إنه «صاحب ألف صوت». الاثنان سقطا من طائرة دمرها بعض قراصنة الجو. وأخذا يتجولان ويطيران فى الجو بطريقة جولات البرزخ والعالم الآخر، حتى سقطا فوق إنجلترا، حيث ولدا من جديد ولم يموتا! «عيد ميلاد سعيد»!

وتأتى بعد ذلك صفحات عن «تناسخ الأرواح»، ستضاف إليها صفحات أخرى عن «تماسخ الأرواح والأجساد - أى تحوّلها تدهويا بالمسخ إلى حيوانات Metamorphosis أدنى! وهذا بالإضافة إلى صفحات فى هذا الفصل وغيره، عن السؤال: «هل الله موجود؟!»، و«هل يوجد شيطان؟!». وبديهى أن أى مجموعة أشخاص يمكن أن يشربوا الخمر ويتناولوا المخدرات ليناقشوا مثل هذه المشاكل الفلسفية العميقة، فلا تحصل منهم طبعا إلا على خطرفات وتخليطات مشابهة، لا تفيد العقل ولا التفكير من أى نوع كان!!

* الطائرة التى سقطت اسمها «البستان» (= الجنة). والاسم الأصلى لجبريل فارشتا هو: إسماعيل نجم الدين. لكن

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

أعطوه اسم جبريل لأنهم قالوا إنه «مبارك/ صاحب بركة» وكانت أمه تطلق عليه اسما آخر للتعبير عن المعنى نفسه، هو: «شيطان»! ماتت أمه، ثم مات أبوه. وعاش فى عالم تحدث فيه أحيانا معجزات وأحداث غيبية. ولهذا، «كان يؤمن بالله والملائكة والجن والعفاريت». وكان شكله وسيما، فاستخدموه فى ستوديو سينمائى، وأعطوه ذلك الاسم «جبريل فاريشتا». وبعد ذلك استخدموه فى الأفلام «اللاهوتية» الهندية فى دور بعض آلهة الهند. أصيب فجأة بعد تمثيل أحد الأفلام بنزيف دم شديد ومستمر، قالوا له إنه «من فعل الله» بدون سبب! فلما شفى منه، فقد الإيمان الدينى، وأخذ يأكل لحم الخنزير!

صديقه الذى كان معه فى الطائرة، اسمه صلاح الدين شامشا أو سامشا (أى شمس). كان فى طفولته هو أيضا من الأولياء المباركين، بدليل أنه عثر وهو طفل على محفظة مملوءة بالنقود! لكن حدث فى أحد الأيام وهو فى الطريق أن اجتذبه أحد «فقراء» الهنود - مجرد هيكل عظمى لرجل! واعتدى عليه جنسيا!! وحاول الفرار من منزله فى بومباى. لكن والده الذى لم يعرف السبب، أرسله إلى جامعة لندن للدراسة. وهناك حصل على الجنسية البريطانية. لكن أسرته وعشيقته الهندية، الخ، استمروا فى محاولات استرجاعه إلى الهند من أجل الهند! وكان من هؤلاء أيضا منتج سينمائى ماركسى وأفراد من أسرة غاندى!

وسافر فى أحد الأيام إلى منزل أبيه فى الهند. وأخذ يتأمل الصور والتحف الإسلامية المغولية التى ترجع إلى القرن السادس عشر! واشتكى له أبوه من أن الحكومة الهندية رفضت أن تستلم هذا التراث بشرط وضعه فى مكان مناسب، بينما الأمريكان يلحون على شرائه وهو يرفض. فتعجب صلاح الدين كيف يبيعون أنفسهم كل يوم للأمريكان، ثم يرفضون أن يبيعوا لهم بعض الصور!

وترك شامشا الهند إلى لندن، وركب الطائرة المنكوبة التى دمرها القراصنة. وفى الطائرة قابل جبريل فاريشتا. ورأى أيضا رجلا أمريكيا من العسكريين السابقين يقول إنه جندى فى «جيش الرب» أو «الحرس المسيحى». وهو من جماعات الروتارى، كان يلقى محاضرة فى نادى الروتارى فى كيرالا. وموقفه هو استخدام العلم فى خدمة الدين، بدلا من استخدام الدين ضد العلم! من ذلك مثلا، استخدام معادلات **أينشتين** فى تفسير الوجود الغيبى!! ومع ذلك، يقول إن **داروين** هو سبب انتشار الإلحاد وانتشار المخدرات فى أمريكا! وقد أصابته رصاصة من أحد قراصنة الطائرة، فلم تقتله لكن قطعت لسانه فقط! فأفرجوا عنه، لأن من يفقد لسانه يكسب الحرية!!

الباب الثانى عنوانه ماهوند (= ماهومد). وفيه استرجاعات مختلطة عن مدينة الزمزم التى هبطت فيها الطائرة ثلاثة شهور تحت سيطرة القراصنة. ويسمى «أبو سفيان» باسم «أبو سمبل». وفى تخليط لامنطقى غريب، يخلط كلامه عن القوافل والتجار ومواقد النار ليلا فى تلك المدينة، بالكلام أيضا عن «القصور العالية» و«النوافذ الزجاجية» و«العربات التى تجرها الحمير» الخ الخ! وهذه الخطرفات تعبر عن جهل بأبسط معلومات التاريخ!! فمثلا لم تكن توجد نوافذ زجاجية إذ ذاك، ولم تكن توجد حمير إلا فى أعمال الزراعة فى خيبر وبعض مواقع اليهود!! (بدليل أن المسلمين حين استولوا على بعض الحمير بعد فتح خيبر، لم يكونوا يعرفون هل يؤكل لحمها أم لا!).

ويخترع فى تخليطاته أعاجيب عن مدينة «التجار» أو «الجاهلية» هذه، وأنواع العطور والقماش والحرير التى توفرت فيها!! ويحكى عن رقص البطن والأغوات والعبيد الأتراك(!!) وتدخين الحشيش وما إلى ذلك - وهذه كلها من بنات خزعبلاته طبعا!! ويحكى عن اجتماع «الطقوس الدينية» مع «الإباحية والخمر والدعارة والقمار» فى الجاهلية. وينتقل بعد ذلك إلى فترة الإسلام ليوسع تخليطاته إلى أشخاص المسلمين الأوائل. وحين يذكر موضوع «سورة النجم» و«الغرانيق» الثلاثة، يحاول بذلك فى الحقيقة أن يبور أوهامه العدمية عن وحدة واندماج

ARCHIVE http://Archivebeta.Sakhrit.com

الشياطين والملائكة، أو الشيطان ورئيس الملائكة، ومن ثم شخصه هو نفسه والشخص الذى يتلقى الوحى!! (انظر مثلا ص ١٠٩ ـ ١١٢).

* وتأتى بعد ذلك صفحات كثيرة من البذاءة والتخليط عن هند وغيرها من نساء مكة، ثم عن زوجات النبى، الخ. ويناقش معنى كلمة «إسلام»، ويقول إنها تعنى «الخضوع » Submission.

* الفصول التالية بعد ذلك، عن انجلترا والأرجنتين، إلخ!

وكلما أحس بأنه قفز قفزة لامنطقية واسعة، يبدأ كلامه بعبارة تشبه عبارات شعراء الربابة: «كان ما كان فى قديم الزمان»!!

* وفى أحد الفصول، يناقش المشاكل التى حدثت بين صلاح الدين شامشا وبوليس الهجرة البريطانى، وكيف نقلوه إلى مستشفى ـ يبدو أنها مستشفى مجانين! ويستمر فى الحديث عن «الأصوات» التى يسمعها، وعن «الرؤى» التى يراها!! ثم يشير إلى احتمال أن تكون هذه الحكايات مجرد «هلوسات» (شيطانية أو غير شيطانية لا يهم). ولهذا، يحكى عن بعض المرضى الذين عرفهم هناك! فأحدهم بجسم إنسان ورأس نمر مفترس. والثانى تاجر من نيجيريا له ذيل! وتوجد امرأة جاموسة، وامرأة أخرى جلدها من الزجاج!! ثم إن المسوح التى يحكى عنها لم تقتصر على مملكة الحيوان، بل يحكى أيضا عن أشخاص تحولوا إلى حشرات كبيرة أو نباتات!! وقد استطاع هو ومجموعة أخرى أن يدبروا عملية فرار من المستشفى إلى شوارع لندن!!

وفى فصل آخر، يعترف **جبريل فاريشتا** بأن «الله قرر معاقبته على عدم الإيمان بدفعه إلى الجنون»! ولهذا، كان أحيانا يصرخ فجأة بدون سبب، وأصبح الناس يعاملونه باعتباره مريضا، حتى اقتنع هو نفسه بأنه فقد عقله. وأخيرا قابل مدرسه هندية تعرفه، وتعجبت عندما عرفت أنه رجع إلى الحياة، فسقط مغشيا عليه بين يديها!

* الباب الرابع، بعنوان «عائشة» (بحجة أنه يقصد الامبراطورة عائشة والأمير آغاخان، الخ)! ويتحث عن السافاك الايرانى وشبكاته فى لندن. ثم فجأة يقفز إلى سلمان الفارسى وبلال فى قريش!

وفجأة أيضا، يقفز مرة أخرى إلى آخر الأنباء إذ ذاك فى إيران! يشير إلى **الإمام الخومينى** الذى تولى السلطة فى طهران عام ١٩٧٩ ـ لكن يذكره باسم «الإمام» فقط. يقول إنه يحاول أن يكسب الإعلام وأجهزة الراديو فى الغرب، لأن مهنته خداع التاريخ والشعوذة على التاريخ! لكنه لا يلبث أن يستدرك ويشعر بأن **الخمينى** أضعف من أن يخدع أو يكسب الغرب، وأن الغرب هو الذى استطاع على العكس أن يفرضه! يقول مثلا فى حوار بين الإمام وجبريل فاريشتا: «ألا ترى كيف يحبوننى (أى جماهير المسلمين).. اذهبوا واستشهدوا وموتوا!». لكن جبريل أجابه قائلا: «هذا ليس حبًا ولكنه كراهية! وإلا لما دفعوهم إلى يديك!».

ثم يقول: هكذا حل الصراع بين الإمام والامبراطورة، محل الصراع بين الجاهلية ويثرب! فالقصة لا تنتهى، ولكن فقط تتغير الأسماء.

* بعد ذلك، يقفز إلى قصة أخرى لا علاقة لها بهذا كله، ولكنها تتعلق بقرية من قرى الهند! ثم يقطعها إلى حكايات أخرى، ولا يرجع إليها إلا فى الباب الثامن (ص ص ٤٧٣ ـ ٥٠٧).

يبدأ بالحديث عن بعض «المعجزات» فى القرية الهندية، وبعض شعوذات المشعوذين. مثلا ظهرت فى القرية عذراء مبروكة ذات شعر أبيض اسمها عائشة أيضا. تنبأت للعمدة ميرزا بأن زوجته مصابة بسرطان الثدى، فشتموها وضربوها! ثم أثبت الأطباء صحة تلك النبوءة! فمن الذى يكشف مثل تلك النبوءات للفلاحين؟؟!! ومن الذى كان يرسل «الأصوات الداخلية» مثلا إلى جان دارك وغيرها؟؟!!

* فى الباب الخامس، يرجع إلى هند وزوجها الذى اسمه سفيان. لكن هذا مدرس هندى اسمه محمد سفيان، كان مع

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

زوجته في لندن! ويرجع إلى حكايات القرون والحوافر وما إلى ذلك، فيقول إنها قد تكون نتيجة الإفراط في السلطة (سوء استعمال السلطة)، أو نتيجة «الحبس البوليسي الطبي في المستشفيات»، ومن ثم نتيجة «الانهيار النفسي وفقدان الإحساس بالذات».

ويقفز أيضا إلى الحكومة البريطانية، التي يعطيها اسما بذيئا، ماذا تريد؟! إنها لا تريد فقط التخلص من رجال الأعمال، لكن أيضا من المثقفين! التخلص من كل الزمرة القديمة الجافة، وفتح الأبواب للجوعى الجدد ذوى التعليم السيئ والخاطئ، وذلك باسم التجديد: أساتذة جدد! رسامون جدد وفنانون جدد! ومثقفون جدد!

ويتوقع أن يحدث «إحياء شيطاني»، أو إحياء في «عبادة الشيطان» - خصوصا بين السود والملونين والآسيويين في لندن! وقد اشتهر صلاح الدين شامشا بعد معجزة الطائرة، فقرر البوليس البريطاني التخلص منه. لكن عندما ذهبوا للقبض عليه، فوجئوا بأنه ظهرت له ثمانية أقدام، وأنه يخرج دخانا أصفر من منخره الأيسر ودخانا أسود من منخره الأيمن، وأن جسمه العريان مغطى بالشعر الكثيف وذيله يتحرك في غضب شديد!!

يتساءل أيضا عن «التاريخ» الذي يوجد في متحف الشمع. أيّ تاريخ؟! العالم غير متسق! ففيه الأشباح والقديسون والنازيون، وفيه النعيم وأيضا الجحيم. ويشير إلى من يقولون إن الشيوعية تقتل الأديان، بينما عدة سنوات في معتقلات النازي كانت تجعل اليهودي مسيحيا! ثم يكرر فكرة الوجودية وبعض الأسفار القديمة، عن اختلاط الأسافل بالأعالي، واختلاط الملائكة بالشياطين!

* وقرر أن يقوم بمهمة «تحرير» أو «تخليص» لندن! فنزل إلى الشوارع يقول لهم إنه جبريل. فكانوا يضحكون منه أو يتجاهلونه تماما! وصدمته سيارة حاول أن يعترضها. وقال الأطباء إن قلة النوم مع الجوع وسوء التغذية، هي من أسباب زيادة هلوساته المذكورة.

* الباب السادس عنوانه: «العودة إلى الجاهلية». وهذا الباب ملىء بالسخرية والتهجم ضد الإسلام. ولكنها كالمعتاد مجرد شتائم وإهانات، تتنافى حتى مع شكليات التاريخ! من ذلك مثلا، كلامه المكرر عن الوسائد والطنافس التي كان يغوص فيها عرب قريش إذ ذاك!! - مع أن الفراش عندهم كان مجرد حصير (من الليف أو القماش) يطوى ويفرش على الأرض!! وهذا يؤكد أن معلوماته عن تاريخ مكة والجزيرة، مأخوذة من أفلام السينما التي تصدرها هوليود وغيرها!!

وفي صفحات كثيرة، تصل بذاءاته إلى درجة لا يمكن أن تصدر حتى عن شخص من رعاع الشتامين! وأعتقد أن الكثير من هذه البذاءات الاستفزازية الساقطة، تعتبر ذات تأثير عكسي حقا!!

الباب السابع عنوانه «الملاك عزرائيل».

يقول إن جبريل فاريشتا انطلق في شوارع لندن يصيح في رجال الشرطة: «انتظروا انتقام الرب! سأرسل إليكم بسرعة وكيلي عزرائيل»! أفريقيا وآسيا والكاريبي! الانقلابات العسكرية والمذابح. القذافي والخوميني. القتل الجماعي والتدمير النفسي وانعدام الكيان الذاتي! لكن الأوضاع هنا في لندن، ليست بهذا السوء!

ثم يقفز مرة أخرى من لندن إلى زوجات النبي!!! ثم يقفز بعد ذلك رجوعًا إلى لندن!

وعلى طريقة رؤيا أو كابوس يوحنا اللاهوتي (الأبوكاليبس)، يقول: رفع جبريل البوق وأخذ ينفخ، فاشتعلت النيران! ماندیلا والسود يأكلون منشآت الرجل الأبيض، ويضعون الأسماء السوداء بدلا من الأسماء الأوروبية. هذا هو الخصيم/ عدو الإنسان أو العكوساتي - وقد أشارت إليه الأسفار القديمة وسفر أيوب باعتباره خصيم الإنسان أو الشيطان The Adversary . وانطلقت مجموعات من المشاغبين المسلحين البيض والسود، يضربون بالزجاجات والسكاكين والهراوات في لندن. والحرائق تشتعل، وعزرائيل ينطلق.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

* وفى الباب الأخير، يرجع إلى القرية الهندية وزوجة العمدة ميرزا. ويتحدث عن سيارته الفارهة رمزا للمسلم العصرى المودرن، فيسميها «سيارة الشك» أو «المذهب المتشكك»، للتعبير عن مواقف هؤلاء الذين يأخذون منجزات الحضارة الحديثة مع الإيمان بالأديان والغيبيات ورفض التطرفات الدينية./ وفى رأى رشدى أن وسائل الحياة المرفهة والأرستقراطية، تؤدى بالضرورة إلى «التحرر الدينى» (بمعنى التسامح والمرونة). لكن الأحداث التى يرويها هو نفسه، تبين أن مثل هذا الموقف لابد أن يتطور فى النهاية إلى نتيجة من نتيجتين: إما أن يصطدم هؤلاء بالتطرف الدينى والقرويين وعمال الفحم والقائلين بالمعجزات وأعداء العلم، ومن ثم يصبحون مرتدين، وإما أن يخوضوا البحر مع أهل القرية ومثل الآخرين ليصلوا إلى الجنة!

* وفى الباب التاسع، رجع صلاح الدين شامشا إلى الهند لحضور وفاة أبيه وتحصيل ميراثه . ورجعت إليه عشيقته الهندية. وبدأ يشعر بأنه أصبح وارثا غنيا، وأنه يبتعد عن حياته وأفكاره الإنجليزية السابقة. وفى لقاء مع بعض الشعراء والفنانين والمثقفين الهنود، ناقشوا موضوع الدين والإيمان. وقال البعض إن هذا رأى الأغلبية، ويجب احترام رأى الأغلبية وإلا أصبحنا من دعاة حكم الصفوة والأقلية، بينما قال آخرون إن المشكلة ليست مشكلة أغلبية وأقلية، ولكن مشكلة التنوير والعلم. لكنهم لم يجدوا طريقا إلى ذلك إلا الماركسية الهندية!!

وتعبيرا عن هذا الطريق الفاشل المسدود، ينهى كتابه بأن إشاعات انتشرت فى الصحف عن أن جبريل فاريشتا متهم بالقتل! وهاجمه البوليس، فانتحر. ومات فى هذه المرة موتا نهائيا!!

الفزورة والحل:

أظن أن القارئ الكريم يستطيع أن يحكم الآن بوضوح، بأن كاتب هذه السطور لم يظلم الرجل فكريا ولا أدبيا.

لكن هنا يبرز سؤال لا مهرب منه: لماذا إذن أصدرت لندن ذلك الكتاب، وأثارت حوله أكبر ضجيج إعلامى ممكن قبل أن ينتبه إليه الإسلاميون أنفسهم؟؟!

فى عام ١٩٨٩ - بعد صدور الكتاب مباشرة وقبل أن تصلنى نسخة منه - أشرت إليه فى أحد كتبى بالكلمات التالية:

«فى مقابل هذه السموم والأوبئة البرجوازية، نجد مثلا أن وسائل الإعلام والثقافة فى العالم الاشتراكى اتخذت موقفا سلبيا إزاء قضية الروائى الإنجليزى سلمان رشدى، بخلاف ما حدث فى الغرب من ضجيج وطبل وزمر.. وهذه بلا شك قضية ثقافية كانت تستحق الاهتمام الواسع.. ذلك أن الفكر الحر الذى يتصدى لموضوع الأديان (ولوعلمانيا)، لا يعتمد عادة على الخيال القصصى السريالى، وإنما يعتمد على البحث والتحليل والتفكير المتعمق. وهذا واضح مثلا فى المواد والدراسات العلمانية فى «دائرة المعارف الإسلامية» (إسلاميكا) وغيرها من الدراسات الاستشراقية الغربية، التى كانت تؤدى دورها العقلانى بدون ملاعيب قصصية أو استفزازت. ومعنى ذلك أن الغرب بعد إفلاسه عقلانيا، يقدم بديلا خياليا للبحث العقلانى فى الأديان، يستهدف به خداع بقايا الرأى العام العقلانى فى أوروبا، مع زيادة الإثارة والتحميس للرأى العام الإسلامى بطريقة رد الفعل العكسى.» (كتاب «معنى الديمقراطية» ص ٢٨).

والحقيقة أنه حتى الإسلاميين المتحمسين فى الماضى، كانوا يستفيدون من الدراسات العلمية العلمانية التى يصدرها بعض المستشرقين عن الإسلام، بدليل اشتراك شيخ الأزهر وغيره فى ترجمة الإنسيكلوبيديا إسلاميكا منذ الثلاثينيات والأربعينيات، فأنت تستفيد حتى من عدوك إذا كان جادا وصادقا فى كلامه ضدك، بينما لا يمكن أن تستفيد من عدوك ولا من صديقك إذا اتخذا طريق الإثارة وشطحات الخيال والمدائح أو الشتائم! ولهذا، أعتقد أن الحملة المذكورة استهدفت استفزاز المسلمين لتشويه صورتهم وتوريطهم فى فتاوى وأحكام القتل والإهدار ضد الخارجين على العقيدة الدينية، مع استنفارهم فى الوقت نفسه وتوريطهم فى الدفاع عن معتقداتهم بالوسائل المناسبة، أو بوسائل التشويه التى تشبه وسائل هؤلاء الأعداء المصنوعين بالمواصفات اللاعقلية.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

اعتدال عثمان

قراءة فى

«صخب البحيرة» لمحمد البساطى

إن القارئ المتابع لأعمال **محمد البساطى** خلال السنوات الأخيرة، خصوصا «منحنى النهر» (١٩٩٢) و «بيوت وراء الأشجار» (١٩٩٣) و «ضوء قليل لا يكشف شيئا» (١٩٩٣) يستطيع أن يلمح تمكن **البساطى** من بلورة سمات تجربة إبداعية، شقت للكاتب طريقا مميزا فى فن القص المصرى والعربى الحديث. وتأتى روايته القصيرة «صخب البحيرة» (١٩٩٤) لتكون إضافة مهمة فى هذا المجال، تكشف عن مرحلة نضج أعمق فى تجربة هذا الكاتب، يرفدها عمله المثابر الدءوب لامتلاك أدواته الفنية.

ولعل أهم ما يميز «صخب البحيرة» هو قدرة الكاتب، على تحويل وطأة الواقع ومتغيراته المتسارعة إلى تجربة شعرية، ليس بمعنى التأسى العاطفى على زمن يأفل ويفلت من قبضة الكاتب وجيله، أو بمعنى الحنين الرومانسى إلى الماضى، وإنما نجد له نظيرا فى عالم الشعر القائم على الاختيار والتكثيف اللغوى من ناحية وتشييد بنية موازية للواقع لها منطقها الخاص من ناحية ثانية، فظاهر هذا العمل الروائى سهل ومفرداته اليفة، يشكلها الكاتب بيسر وبغير أدنى تكلف، أو تزّيد، ودون أن تبدو على السطح شبكة العلاقات، الضاربة بجذورها فى المكان، والموغلة فى التاريخ وفى حيوات أناس هذا الوطن من المهمشين والعابرين.

تتكون الرواية من أربعة فصول هى «صياد عجوز» و «نوة» و «برارى»، ثم فصل أخير بعنوان «ورحلوا». وداخل هذه الفصول نجد ستة عشر تقسيما رقميا، فيستغرق الفصل الأول سبعة أقسام، بينما يتناظر الفصلان الثانى والثالث، فيشتمل كل منهما على أربعة

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

أقسام، وينفرد الفصل الرابع بالقسم السادس عشر الأخير، وسوف أوضح دلالة هذه التقسيمات فى موضع تال.

يظهر المكان فى الرواية بوصفه وحدة القص الثابتة على حين يتحدد عن طريق التقسيمات الرقمية مفهوم الزمن فى الرواية. أما الشخصيات فتمثل حالات قصصية متغيرة، لكنها متصلة بوشائج تتكشف بالتدريج على امتداد السرد.

تقدم الفقرات الاستهلالية فى الرواية وصفا تفصيليا للخصائص الفيزيقية للمكان فى زمن غير متعين كأنه بدء الخليقة، أو لحظة ما موغلة فى التاريخ تمتد عبر سبع أقسام رقمية، تعادل قصة الخلق، فيما يروى الفصل الأول حكاية صياد عجوز وامرأة، كانا أول من سكن المكان. المكان نفسه موقع استثنائى، يمثل التقاء البحيرة شبه المغلقة بالبحر المفتوح عن طريق مضيق يفصلهما ويصلهما فى آن واحد. هذا الموقع سيصبح ساحة للحدث الروائى فى الفصول كلها ومحركا لأنواع الصراع الذى يدور حوله وداخله. وتفضى طبيعة الموقع كذلك إلى حالات معرفية وخصائص نفسية، تطبع الشخوص القصصية بطابعها الخاص، فيتراوحون بين الانجذاب إلى سكون البحيرة الوادعة ونداء المجهول الآتى من البحر الهادر المكتسح الذى يطغى، خصوصا فى أوقات النوات. أما المضيق فيمثل التقاء الساكن بالهادر، وهو البقعة التى ستمتد إليها ضاحية عشوائية واقعة على أطراف البلدة القريبة. وبجوار المضيق ستنفجر موجات العنف وسيشهد أهل البلدة هجوم رجال البحيرة وأنواع الدمار الذى أحدثوه والفزع الذى أثاروه بين سكان الضاحية والبلدة فى آن واحد.

وعند المضيق أيضا ستتحدد مصائر الشخصيات، فيدفن الصياد العجوز فى نهاية الفصل الأول من الرواية ويقذف البحر خلال إحدى النوات بصندوق غامض تدعو الأصوات الصادرة منه الناس وتلتصق بهم كالرائحة وتجذبهم كالنداهة، وسيلبى جمعة فى الفصل الثانى هذا النداء ويرحل بحثا عن المجهول ولا يعود إلى المكان إلا لكى يموت قبل انقضاء الليل. ومن المضيق ستنفذ إلى البحيرة جثث رجال أغراب، غير مختونين، وستعثر امرأتا عفيفى وكراوية على جثتى زوجيهما فى الفصل الثالث، إثر انضمامهما إلى رجال البحيرة ومشاركتهما فى موجات العنف. وفى الفصل الأخير ستأتى المرأة الأولى - امرأة الصياد العجوز - لتسترد رفاته وصندوقه المدفون عند المضيق.

وإذا كان المكان يحتل الصدارة منذ مفتتح الرواية، فإن أهمية الفقرات الاستهلالية لا تقتصر على هذا الجانب فحسب، فمن خلال التفاصيل الواصفة للامح المكان الفيزيقية تظهر أهم الخصائص التقنية فى الرواية.

إن القارئ يتلقى المشهد الافتتاحى من خلال عين كاميرا راصدة، تلتقط تفاصيل بصرية، فيما يبدو كلقطة عامة للبحيرة، حيث تسود ألوان ضبابية ورمادية باهتة وداكنة وقاتمة، ثم لا يلبث المشهد الصامت أن ينم عن أصوات خافتة، تتصاعد عند اقتراب العين المصورة للبحيرة من البحر بأمواجه الهادرة، فيما يبلغ امتزاج السمعى والبصرى ذروته عند المضيق، فتكتسح الأمواج الملتقى الضيق «**يتردد صخبها عميقا فى المجرى، تستكين لها مياه البحيرة المرتعشة، يسفر التلاحم عن بريق ورذاذ ورغوة معتمة.... وفقاقيع**

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

صغيرة، تتناثر مضطربة وأسماك بلون الفضة، تقفز وقد طوت زعانفها، تاخذ قوسا وكانما لتعبر الملتقى الصاخب، ثم تغوص مرة أخرى» (ص٩).

لاشك أن تفاصيل مثل ذلك المشهد البصرى السمعى الاستهلالى مستمدة من الواقع، لكن السرد لا يلبث أن يفضى إلى تخوم الحلم والأسطورة بما يجعل الشخصيات القصصية حالات فوق واقعية، تجسد مفهوما للمكان والزمان يجمع بين التحديد والتعيين من ناحية والتجريد الفلسفى من ناحية ثانية.

لنأخذ مثلا الشخصية الأساسية فى الفصل الأول. صياد عجوز، بغير ألف لام التعريف، لا يعرفه أحد، يأتى ذات يوم من المجهول فى قارب أسود غريب. يتوقف الرجل عند المضيق حيث لم يكن المكان مطروقا بينما كان البحر مجهولا من الصيادين. يرسم الرجل مستطيلا ويغرز وسطه عصا قصيرة ويرحل. يغيب ثلاث سنوات ثم يعود ليغرس عصا أخرى ويذهب. ويأتى من جديد بعد أن غاب عاما ونصف عام ليرمى بحمله من فروع الشجر بجوار العصا ويغادرالمكان ليطوف بجزر صغيرة، غير مسكونة، يجمع منها أشياء متروكة مهملة، ألواح صاج وخشبا وأوتادًا ولفات سلك وحبالا وفوارغ علب وزجاجات...الخ، يبنى عشة مهلهلة، ترتفع على أربع دعائم من فلقات جذوع النخل، يحفر لها عميقا.

وعبر سبعة تقسيمات رقمية داخل هذا الفصل، لا تخفى دلالتها فى قصة الخلق - على نحو ما ذكرت من قبل - ستسكن العشة امرأة، هى بائعة سمك، التقاها الصياد - فيما يشبه الصدفة المدبرة - بالبلدة القريبة من البحيرة. المرأة لا تحمل اسما ولا تعرف إذا ما كان الصياد قاتلا أم مقتولا أم هاربا من شىء يخفيه، لكنها تأتى بوليدها التوأم وتعيش معه، دون أن يقربها. تحكى المرأة حكايتها التى تتفرع وتتوالد داخل القصة الإطار لتستقطب دورات حياة وموت شخصيات قصصية أخرى، مثل الخالة سكينة، تلك الشخصية الأسطورية التى ظل الصيادون يأتون إلى بيتها جيلا إثر جيل، «تعرف أجدادهم واحدا واحدا، تصفهم وتحكى عن عاداتهم، وما كانوا يحبونه من طعام، فى كل مرة تحكى تضيف جديدا لم يسمعوه من قبل » (ص٣٤)، وكأن الخالة سكينة والمرأة من بعدها يمثلان شكلا من أشكال الذاكرة الجماعية التى يتواصل الناس من خلالها عبر الزمن. أما الصياد فإنه يموت وهو يستمع إلى الحكاية وتدفنه المرأة وولداها عند المضيق مع صندوق كان قد أخفاه فى قاربه وترحل فى القارب الأسود نفسه. ويمثل الصندوق علامة نصية مهمة تتواشج وعلامات أخرى متكررة فى النص على نحو ما سأوضح فى موضع تال.

وعلى حين تظل دلالة علاقة الصياد بالمرأة مؤجلة حتى الفصل الرابع الأخير، فإن هذا الفصل نفسه يناظر اكتمال دورة فصول السنة من ناحية ويمثل اكتمال دائرة النص الروائى ذاته من ناحية ثانية، وذلك حين تعود المرأة لاستعادة رفات الصياد وصندوقه.

وما بين البداية التى تفتح زمن القص على أزمنة الحكايا المتوالدة داخل القصة الإطار واستدارة هذه البداية نفسها لتتصل بالنهاية، تظهر حالات قصصية أخرى تمثل دورات حياة وموت متعاقبة ومتقاطعة على نحو يؤدى إلى إرساء مفهوم للزمن فى الرواية، يقوم على التعاقب والتداخل فى آن واحد.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

وإذا اتفقنا على أن المكان يعد بؤرة العمل الروائى والعنصر الذى تعقد له صفة البطولة على امتداد السرد، فإن الشخصيات القصصية يصح أن ننظر إليها بوصفها تجسيدا لحكاية المكان مع الزمان بما يحمل من مستويات دلالية متعددة.

إن مفردة واحدة مثل اختيار عنوان «نوة» للفصل الثانى من الرواية، تقدم لنا نموذجا كاشفا لكسر العلاقة الثابتة بين الدال والمدلول لصالح تعدد الدلالات. على مستوى دلالى أول تمثل «نوة» طغيان البحر واجتياحه المضيق وطغيان أمواجه على البحيرة والأراضى المحيطة، وقد أخذ العمران يزحف إليها فى صورة ضاحية عشوائية، امتدت على أطراف البلدة. وستتعرض الضاحية والبلدة لنوة أخرى، مجازية هذه المرة، تظهر فى أنواع التسلل والعنف والهجوم من جانب رجال البحيرة الهابطين من الجزر النائية. ويشكل ذلك الاجتياح مستوى دلاليا ثانيا. وعلى مستوى ثالث تصور كلمة نوة، بغير ألف لام التعريف كذلك، وبغير تحديد زمنى بعينه، فكرة الزمن فى بعده المجرد، فتتوالى النوات فى هذا الفصل لتكون بمثابة دوائر زمنية متداخلة، تتقاطع فيما بينها من ناحية وتتقاطع من ناحية ثانية والشكل الدائرى الرئيسى الحاكم للنص كله، بينما تستقطب هذه الدوائر ذاتها من ناحية ثالثة أزمنة متباعدة، على نحو ما وجدنا فى الفصل الأول، يتجسد من خلالها مفهوم الزمن ويتعين ـ فى هذا الفصل ـ فى حالة قصصية هى حكاية جمعة وامرأته.

لقد اعتادت امرأة جمعة أن تخرج إلى الشاطئ لمدة عشرين نوة متعاقبة، فتجمع ما يلفظه البحر من آثار الزمن والناس، حجارة ذات نقوش غائرة ونصف سيف مثلوم النصل وبقايا ملابس وزجاجات فارغة وغدارتين صدئتين وبقايا درع وقطعة من زرد ونيشانا مطموسا، آثار هزائم وانتصارات منقضية، طواها الزمن واحتفظ بها البحر فى جوفه، «فلاشىء يضيع فى البحر» (ص٨٩)

إن امرأة جمعة تمثل المعادل الأنثوى للصياد العجوز الذى كان أول من سكن المكان وأخذ فى جمع الأشياء المهملة ليبنى عشته. لكن الأشياء التى يقذف بها البحر تكتسب فى هذا الموضع من الرواية دلالة إضافية لمفهوم الزمن. إن جمعة سيحتفظ بهذه الآثار ويصبح مسكونا بالتاريخ وأسئلة الوجود البشرى. يتأمل الأشياء أول الأمر ويقول:

«الناس هم الناس. وماذا يغيرهم؟ بلاد تختفى. تاتى أخرى. ناس يذهبون، ياتى آخرون. السيف النيشان ماذا تغير؟» (ص٨١).

لكن جمعة لا يكتفى بالتأمل وطرح الأسئلة، خصوصا بعد أن تعثر امرأته على صندوق صغير، تبدو صفاته عادية مألوفة أول الأمر لكنه يحمل فى الوقت نفسه خصائص عجائبية، أسطورية، كأنه يحوى صوت الزمن ونداء مجهولا يدعو جمعة والناس للبحث عن المعرفة واكتشاف الحقيقة.

يحاور جمعة صوت الصندوق؛ يقول:

«وفيم يهمك الناس؟ يفسدون أو لا يفسدون؟ وحتى لو كانوا؟ من يشفق عليهم؟ فى البحيرة. على الشط. فى البلدة.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

فى أى مكان وماذا يفعلون؟ الكلام سهل. ما اكثر ما تتكلمون». (ص٨٢)

ويواصل جمعة حواره مع الصوت الصادر من الصندوق، ذلك الصوت الذى يحلق ويلتصق بالناس كالرائحة ويسحبهم كالنداهة. وحين يبدو لهم أنهم كادوا يمسكون به، يفلت فجأة ولا يتركهم على حالهم، يقول جمعة مخاطبا الصوت:

«وما ادراك. مئات السنين. آلاف وانت فى القاع وما ادراك. كم مرة خرجت فيها؟ كم واحدا رأيت السيف يقطع رقبته؟ كم واحدا رأيته يتقيا الدم؟ آه، بعد أن حمل ما حمل من شكاير الأسمنت». (ص٨٢)

لكن جمعة سيرحل بحثا عن المعرفة وأسرار الزمن، وحين يعود بعد سبع سنوات، بصحبة رجل غريب، فإنه يجد آثار الدمار قد حاقت بالمكان، فيموت قبل أن ينجلى الليل.

ولا يكشف النص عن غموض رحلة جمعة، غير أن الرجل الغريب الذى أتى بصحبته، لا يفضى سوى بأن جمعة.

«قد حكى الكثير، فهو رأى الكثير ولم يبخل بما رآه، وأحبه كل من عرفه» (ص٨٥)

هكذا تكتمل دورة من دورات الحياة والموت ويبقى المكان شاهدا على تعاقب الزمن، فيما يواصل الناس الحكاية ويذهبون. لكنهم يبدعون أيضا أشكال التواصل وانتقال المعرفة على نحو ما ظهر من خلال حكاية الخالة سكينة فى الفصل الأول. وهكذا أيضا تتواشج شبكة العلاقات النصية وتتراسل مفردات النص وشخوصه. وإذا كانت امرأة جمعة تعد بمثابة المعادل الأنثوى للصياد العجوز، فإن جمعة نفسه يمثل معادلا آخر للخالة سكينة ودورها فى حفظ الذاكرة الجماعية من الاندثار والتبدد بفعل الزمن وتغير معالم المكان، الحاوى لأنساق معرفية مهددة - بدورها - بالضياع.

ومن بين المفردات النصية المتكررة نجد الصندوق بوصفه علامة تحمل دلالات متعددة فى النص تفضى إلى نوع من تواشج العلاقات والربط بين وحدات النص التى تبدو فصولا منفصلة. إن الصندوق الذى استعادته المرأة مع رفات الصياد فى الفصل الأخير يحيل من ناحية إلى مقاول الأنفار الذى أتى بالمرأة فى صباها من بلدتها وأسكنها البيت نفسه النائى، الذى سكنته من قبلها الخالة سكينة، ويرتبط الصندوق من ناحية ثانية بالصياد العجوز الذى احتفظ به لسبب غير معلوم قبل أن يتكشف لنا أنه صندوق مقاول الأنفار ذاته، وتحيل المفردة من ناحية ثالثة إلى صندوق جمعة، ذلك الذى قذف به البحر، وبدا كأنه مجسدٌ لصوت الزمن ودافع للبحث عن أسرار الوجود الغامضة.

لقد أشرت فيما سبق بصورة عابرة إلى تناظر التقسيمات الرقمية الداخلية الأربعة فى الفصلين الثانى والثالث من حيث إنهما يمثلان تعاقب دورات زمنية متداخلة تتسم أيضا بتناظر الحدث الروائى خصوصا من ناحية انفجار موجات العنف والدمار وإغارة رجال البحيرة على البلدة وما حولها. وعلى نحو ما وجدنا فى الفصول السابقة تظهر فى الفصل الثالث «برارى» شخصيات جديدة، تبدو للوهلة الأولى كأنها تشكل وحدة

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

قصصية مستقلة لكننا لا نلبث أن نتبين وشائج تربطها بشخصيات الفصل الثانى، إذ تظهر بوصفها تجليات بشرية أو تنويعات لحالات قصصية على مفهوم الزمان فى المكان، بؤرة العمل الروائى.

إن عفيفى البقال وكراوية صاحب المقهى، وهما من أهل الضاحية العشوائية، سيتوجهان إلى رجال البحيرة، إثر إغارتهم خلال نوات متوالية على الدكان والمقهى. سيطوف الرجلان بالجزر القاحلة، يلتقيان برجالها الغرباء الذين تتشابه ملامحهم، يحاولان استرضاءهم ويحملان إليهم الهدايا، عنزة وكرتونة من علب الحلاوة الطحينية ويعودان، غير أن عفيفى وكراوية يخفقان فى مسعاهما، لكنهما أيضا لا يبقيان على حالهما، فالنوات تتوالى تحمل هجوم رجال البحيرة المتكرر بينما تفضى طبيعة المكان الخاصة وتراوحها بين البحيرة شبه المغلقة والبحر المفتوح إلى حالات معرفية تدفع بالرجلين - عفيفى وكراوية - إلى طرح الأسئلة حول سر الوجود والزمن. يقول عفيفى لصاحبه:

«- ملايين السنين كما يقولون. يولد ناس ويموت ناس. ساقية تدور ولا أحد يدرى الحكمة فى ذلك. تاتى أوقات ياخذنى التفكير. يسحبنى واجدنى افهم. آه افهم. وفجاة يصعب الفهم. كما لو أن بابا اغلق.

- يضحك عليك من يقول إنه يفهم كل شىء.

- طيب والحل؟

- أى حل؟ الدنيا كلها أسرار» (ص١٢٥).

إنها الأسئلة نفسها التى دفعت بجمعة، فى الفصل الثانى، إلى الرحيل للبحث عن الحقيقة والمعرفة وسر الزمن والعودة ليدفن فى المكان عند إحساسه باقتراب الموت. لكن مصير عفيفى وكراوية يتخذ مسارا آخر. هما أيضا - مثل جمعة - سيختفيان بصورة غامضة. وسوف تمضى نوات خمس قبل أن يعودا للظهور. سيراهما أهل البلدة مع رجال البحيرة، يلبسان الهلاهيل نفسها ويمسكان الشوم ويشاركان فى الهجوم على الضاحية والبلدة ذاتها. وستخرج امرأتا عفيفى وكراوية مع كل نوة تأتى، يدفعهما هاجس لا يهدأ، يفتشان الشاطئ عند المضيق، وستعثران على جثتى زوجيهما طافيتين

«تسحبانهما واحدا بعد الآخر وتمددانهما على الرمال الجافة. تفرغان فميهما من الطحالب. وتنظفان انفيهما واذنيهما وتلفان جسديهما العاريين بملاءتين، وتجلسان عند راسيهما» (ص١٣٦).

هكذا يمكن القول إن النسوة فى هذا العالم الروائى يواصلن الحياة فيما يجمعن أشلاء الموتى، ويكن شاهدات فى الوقت نفسه على تعاقب دورات الزمن وكأنهن العنصر الإنسانى القادر على الاستمرار والبقاء

إن امرأة جمعة - فى الفصل الثانى - لا تتوقف عن جمع الأشياء التى يقذف بها البحر خلال نوات كثيرة تالية على موت زوجها، وكذلك فإن امراتى عفيفى وكراوية هما آخر من يظهر فى المشهد القصصى الذى ينتهى به الفصل الثالث. أما المرأة التى كانت أول من سكن المكان مع الصياد العجوز فى بداية الرواية فتعاود

الظهور فى الفصل الأخير، لكى تضىء جانبا مهما من دلالات النص وتشابك علاقاته.

لقد أشرت، فيما سبق، إلى أن السرد يقدم فى الرواية من خلال عين راصدة، تلتحم بضمير الجمع من منظور الصيادين وأهل البلدة، فهم الرواة لحكاية المكان مع الزمان، لا يدّعون ولا يدّعى الكاتب معهم معرفة كاملة أو نهائية، وإنما المتاح من المعرفة يمتلكونه جميعا بقدر متساو. وإذا كان النص يتشكل من مفردات محدودة إلا أن الكاتب يستطيع أن ينسج من خلال المحدود عالما روائيا غنيا بالدلالات والإيحاءات والوضوح والغموض، المناوش لتخوم الحلم والأسطورة.

وعن طريق المنظور المحايد، أو الذى يبدو محايدا، يتمكن الكاتب من أن يقيم مسافة ضرورية بين الواقع والنص، فلا يخضع النص لقوانين الواقع الفعلى الذى يستمد منه عناصر القص فى روايته، بل تتيح له هذه المسافة معاينة موضوعه وهو يتولد بقوانينه الخاصة وبمنطقه المميز، وأن يرصد نمو علاقاته وتشابكها وكأنما بمعزل عنه، على حين يعمد الكاتب إلى تكرار علامات نصية بعينها، مثل البحر والبحيرة والمضيق والصندوق وغيرها. وتتخلل هذه العلامات النسيج الروائى وتربط بين عناصر القص ومفرداته بما يشكل بنية متماسكة، موازية للواقع المعيش وما يشتمل عليه من تفكك وسيولة. وداخل بنية هذه الرواية الصغيرة المحكمة، يعيد الكاتب تركيب العناصر والمفردات المكونة للقص، على نحو يجعل المكان بؤرة للرواية والعمق التاريخى امتدادا لها، ذلك الامتداد الذى يتجسد عن طريق حالات قصصية منفصلة ومتصلة، تمثل توالداً لأنساق معرفية متباينة، تتقاطع أحيانا وتتصادم، لكن الناس يعرفون كيف يحفظون ذاكرتهم الجماعية وكيف يبدعون أشكال التواصل والفن الجميل.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

جمال عبد الناصر
نحات ما بعد الحداثة

يغامر النحّات الشاب **جمال عبد** الناصر مغامرة غير محسوبة النتائج إذ يضرب بجرأة فى متاهات محكومة وعفوية معًا تنتسب إلى ما يمكن أن نسميه ما بعد الحداثة.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

لاشك أن **جياكوميتى وبرانكوزى** وأضرابهما من نحاتى «النحت الفراغى» من أسلاف هذا الفنان، فإذا كانوا حداثيين، تخلوا عن مواضعات النحت الكلاسيكى والرومانسى والتعبيرى جميعا، فإنه هو قد انضم إلى طائفة تأتى بعدهم، تفيد مما أضافوا إلى فن النحت، بلاشك، ولكنها تتجاوزهم.

وما من كبير جدوى فى أن نتصيد «البطاقات» الفنية ونتلمس «التصنيفات» النقدية لكى نضع أعمال هذا الفنان المجدد المغامر فى «خانة» تريح ضميرنا النقدى ونستكين إليها. حسبنا أن ننسبه إلى ذلك التيار العريض الذى يكتسح الساحة الفنية - بمختلف أنشطتها - ونسميه، بقدر من الغموض وعدم التحدد - «ما بعد الحداثة».

إنه يكسر - إذن - كل مواضعات الجمال التقليدية أو الحداثية على السواء، ويسعى إلى إنشاء جمالية أخرى، فيها من التشويه المقصود قدر كبير، وفيها من روح السخرية وربما السخرية السوداء، وفيها أيضا وأساسا احتجاج متصل.

على أن الأهم فى ذلك أنه يتوسل إلى هذه الجمالية بوسائط أو أدوات - هى نفسها مضمون ودلالة - لا تتقيد إطلاقا بأى مواصفات مسبقة.

فهو أولا قد تخلى تماما عن «رصانة» النحت - كما كنا نعرفه منذ دهور - وضرب عرض الحائط بقيم الرسوخ والثبات والتوزيع المتسق للكتلة، وإن لم يغفل فى الأغلب الأعم توازنا حرجا يصل فى بعض القطع إلى درجة عالية من موسيقية مكنونة.

وهو ثانيا قد تخلى تماما عن «مادة» أو «مواد» النحت التقليدية، فما من رخام أو برونز أو جرانيت أو صوان أو ما يشبهها من خامات مخلّقة تخليقا كى تضارعها أو تشابهها، فإلى جانب «رعونة» منحوتاته - أو قطعه الفنية - وجنوحها إلى نزوات تشكيلية مختلفة الاتجاهات، وإلى جانب مرح ألوانه - وللون أو التلوين عنده أهمية خاصة - فإنه يفيد من مواد خام هى إلى الهشاشة والعرضية والقابلية للزوال أقرب، ما من طموح إلى «التخليد» أو إلى «البقاء» فى وجه كر الزمن - كما كان الشأن فى النحت قديما وحديثا - وليس ثم صرحية لها صلف تحدى الفناء، بل نحن هنا بإزاء قطع كأنها لعب أو دمى أو مسوخ.

من المواد الخام الأثيرة إليه مزق السلك، والمسامير، وقطع الحديد المشغول، والأزرار، والشرائط، والسلاسل، وأغطية الزجاجات، والزجاج المكسور، والخيوط والحبال، والطين المحروق الذى نحس فى ملمسه خشونة متعمدة أو آثار العجن أو علامات أصابع الفنان الماكرة، إنه يلتقط هذه المادة الخام الجاهزة، من عرض الشارع، ليحيلها بقوة الفن - وفى سياق الاحتجاج أيضا - إلى شىء آخر، شىء يظل محتفظا بما فيه من «سوقية» و «ابتذال» لكى تستحيل هذه السوقية إلى قيمة جمالية ليس فيها من السوقية أثر، ويصبح الابتذال الخام اتساقا من نوع آخر، حتى لو كان هذا الاتساق قائما على التنافر والتضاد.

إذ إن التضاد - أو التزاوج بين ضدين - هو من سمات عمل هذا الفنان.

وآية ذلك أنه يمزج أو يوحد أو يجاور - على الأقل - بين معطيات النحت والتصوير، إن تلوين منحوتاته بتلك الألوان الزاهية اللعوب مرة، أو الشاحبة أو القاتمة مرة ومرة، والجمع بين مسطحات تترك الأولوية فيها لنوع من التصوير التجريدى أو «التبقيعى» من ناحية و بين تشكيل نحتى فراغى أو مصمت فى القطعة نفسها، ذلك كله مما يندرج فى سياق الجمع بين المتضادات والتوفيق بين أنواع من الفن التشكيلى ليس جديدا الآن ولكنه موفق هنا وفعال فى أن يعطينا رسالة ما، مضمرة وخفية، وأحيانا سافرة بل صارخة، هل هى رسالة تقول عدمية هذا العالم أم عبثية هذا المجتمع؟ هل هى سخرية منا ومما أوصلنا إليه مجتمعنا من تردٍ وانهيار وتفكك؟ أم هى احتجاج زاعق على تلك الأحوال؟

ها نحن - مثلا - بإزاء منحوتات صغيرة، كائنات توهى إلينا إيحاء قويا بمساجين فى ملابس السجن المخططة، مبتورى الرءوس، لكنهم بالقطع غير مستسلمين وغير خائفين، فى أوضاعهم الملتوية المتنزية بالألم ربما، أو بالتمرد.

ثم ها نحن بإزاء كرسى عادى خشبى أخرجه الفنان من سياق الاستخدام البراجماتى العملى فاستحال عملا فنيا بأن أضيف إليه ما يجعله غير قابل للجلوس عليه، إضافات توحى باختلاط العضوى والجامد، والإنسانى باللاإنسانى.

مما يقترب من ذلك قطعة سنجد فيها راكبا للدراجة، كلاهما قد انفصل نهائيا عن كل محاكاة للظواهر «الطبيعية» المعهودة، كلاهما قد تغيرت فيه النسب والمقاييس والمعايير وإن كان فى القطعة - مع ذلك - ديناميكية مؤثرة وطاقة كامنة تكاد تتفجر أو توحى بالاندفاع.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

ذلك كله مما يسرى فى أعمال هذا الفنان كلها: تحويل القيمة النفعية إلى قيمة جمالية مستحدثة.

الفنان يكسر مواضعات الجمال التقليدية والحداثية ـ كما أسلفنا ـ لكى يحل محلها قيما مستحدثة تعتمد أساسا على التشويه وصدمة تغيير المعالم أو القسمات التى نعرفها فى حياتنا اليومية أو فيما توارثناه من أعمال فنية، على السواء.

الفنان يمكن أن يمزج بين السمكة والإنسان، أن يصنع لنا حورية للبحر، بألوان صارخة، قيمة اللون هنا ـ فضلا عن التشكيل المجسم ـ قيمة أساسية.

وقد يقيم الفنان صرحا كأنه طوطم أفريقى بدائى جهم وصارم وهائل، ولكنه طوطم أنثوى شأنه منبعج الأنثوية كأنه يعارض وينقض فينوس الإغريقية «الجميلة»، طوطم تمتزج فيه الرهبة بالسخرية، والروع بالشبقية البدائية، ذلك أن تحويل البشاعة إلى قيمة جمالية ـ فى إبراز فك مربع مجسم شأنه، مثلا، يلهمنا بروع غامض كأنه آت من أغوار مدفونة فى طبقات النفس البدائية.

وهو مع ذلك قادر على أن يبدع قطعا من النحت الفراغى باستخدام مواد جاهزة من الحديد المشغول المزخرف، لكى يخلق منها طيورا محلقة كبيرة متزنة الوجود، لا يعوزها قدر من «الجمال» التقليدى، كما فى قطع الديك أو الطاووس، أو كما فى نحت لذئب أو كلب يكاد يتسق مع التصور «الجميل» ولكنه مغروز كله برءوس مسامير متجاورة ـ وملونة ـ تخرجه من المستوى المألوف تماما.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

ولكنه لا يتردد ـ أولا يتورع ـ فى أن يصل فى التشويه والسخرية إلى حد البذاءة الصريحة، اذ يضع صنبورا عاديا موضع عضو الذكورة فى قطعة نحتية تتحدى كل أعراف الجمال «المهذب» أو المؤسلب stylized، أو كما نجد فى قطعة أخرى توحى بأنها راقصة أو عارية، مصنوعة من مواد مثل السلك أوالخيوط، وتضرب كل مقاييس «الجمال» المصنوع الجاهز المألوف، وهى مع ذلك ليست سخرية بحتة بل فيها أيضا نوع من اللذة الشبقية بالاستعراض ومن المتعة التشكيلية بقوة الصدمة والاستحداث.

على أن الاحتجاج عند هذا الفنان قد يصل به إلى حد المباشرة الصريحة، والصوت العالى، كما نجد فى نحت له هو تمثال الحرية الأمريكى، وقد حملت القنابل والصواريخ فى حضنها ورفعت بدلاً من المشعل سيفا مسلطا على الحرية، وهو فى هذا يقارب ما صنعه السيرياليون عندما أضافوا شاربا إلى الجيوكندة مثلا.

إننا نجد عنده مثلا قطعة توحى بإنسان متكسر المفاصل، لا يرتبط ساقاه بفخذيه إلا عن طريق زمبرك واه مفكوك. ليست الأطراف هنا هى المتكسرة بل ما يتكسر هو القيم المكرسة الموضوعة موضع المسلمات المفروغ منها (اتصال الأطراف بعضها ببعض).

ثم فاصل دقيق بين قيمة التشويه - وجماليته - وبين الكاريكاتير. ولا يسقط **جمال عبد الناصر** - رغم ما قد يبدو لعين غير مدربة - فى هوة الكاريكاتير، ولا أعنى التقليل من شأن الكاريكاتير ولا تحقيره، فإن للكاريكاتير بلا شك وظيفة اجتماعية هامة، كما أنه يصل فى بعض الأحيان إلى مستوى فنى وجمالى هام - وإن ظل فى حدود ما يسمى بـ «الفن الصغير» Minor art.

و على رغم الاحتجاج الواضح فى أعمال هذا الفنان فإن التشويه عنده ليس مجرد «محاكاة مشوهة» للأصل، بقصد اجتماعى أو توضيحى. هنا خروج كامل عن «المحاكاة» بكل تنويعاتها - بما فى ذلك الكاريكاتير - إلى ساحة من الإبداع القائم برأسه أصلا دون قصد إلى مشابهة أو تقليد شائه أو غير شائه.

قال الناقد السويسرى **أندرياس لوزلى**: «يشيع فى أعمال **جمال عبد الناصر** حس بالقوة، بينما يخيل للمرء - للوهلة الأولى - أن عمله يعطينا انطباعا بالبساطة والوضوح، ولكن التأمل يكشف فيها عن ديناميكية مرهفة مركبة كامنة. إن تركيباته تنم عن توازن ناجم عن التوتر الكبير بين المساحات اللونية وبين ما يبدو على بعض أعماله من مظهر غير مكتمل وغير مصقول، مما يجعلها أكثر جاذبية».

وليس لى خلاف فى ذلك، وإن كان هذا الانطباع يغفل أهم ما فى عمل الفنان، فى تقديرى، وهو الطاقة العارمة التى توشك أن تكون بدائية، وهو ما يكتفى بأن يسميه الناقد السويسرى «ديناميكية» أو «توتراً».

أما الناقد الإيطالى **انزوبيللاردييللو**، فيقول إن **جمال عبد الناصر** يتحرك بين السيريالية والتعبيرية والفن الفطرى (النايـيف) هـذا إلـى أنـه يمـلك قـدراً طيـبا من التـحكم فى أدواته التى يستخدمها بطريقة غير تقليدية على الإطلاق.

وهنا أعود إلى ما قلت من أن التقنينات النقدية قد تساعد على تذوق المتلقى المثقف للعمل ولكنها لا تستنفده ولا تحيط به.

لا أحب أن ألصق بعمل هذا الفنان بطاقة الفن الفطرى مثلا، فهو فى ظنى يمت إلى الفن البدائى، وإن كان يعود إليه بوعى مكتمل مشبع بإنجازات الحداثة وما بعد الحداثة، فهو إذن يتجاوز الفطرى (النايِيف) كما يصدر عن البدائى الأفريقى أو الآسيوى دون أن ينحصر فى إطاره.

أما السخرية عنده فهى ليست لطيفة بل جارحة، سواء كانت سافرة واضحة أو خفية مضمرة.

إن الوجه الإنسانى الذى يستند إلى - أو ينبثق عن ساقى دجاجة، مثلا، أوالقامات الشوهاء - عن عمد وقصد وليس عن مجرد عفوية فطرية - البطون المتضخمة الوارمة تحت قبعة توب هات صغيرة، والعيون الجاحظة، ليست أشياء لطيفة، بل هى حادة ومؤلمة.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

عنده قطعة هى أصيص فيه زهور صناعية، كان يمكن أن تقبل فى إطار جمالية تعبيرية، لولا الوشى الأصفر المنمنم الذى ليست فيه صرخة التعبيرية أوعاطفيتها. هذا الفنان، بصفة عامة، مضاد للعاطفية، وإن كان فى هذه الضدية نفسها نوع من الانفعال الصريح الذى يقارب انفعال الطفل أوالبدائى - وللطفل والبدائى انفعالات معقدة ومركبة ومختلطة ملتبسة لا علاقة لها بوهم «البراءة» الرومانسية الخادعة أو المخدوعة.

إن المسوخ والأشكال البدائية الشائهة التى تصدمنا فى عمل هذا الفنان، إنما هى فى الأساس نقض - أو وعى ضدى متجسم - لقيم التعقل والوسيط الذهبى والإحكام فى الصنعة والنعومة المصقولة المدغدغة للحواس، وهى التى اعتدنا أن نجدها فى أعمال النحت التقليدية أو الحداثية على السواء.

واقتحام الفنان ساحة التلوين يؤكد هذا الدحض للقيم المكرسة والمسلمات فى فنه، إن ألوانه التى تميل إلى تنويعات على الأحمر بمختلف درجاته وشياته، والأبيض الساطع أو الأشهب، والأصفر أو الأخضر أو الأزرق التى توحى إليك بمزيج من لعب الأطفال وملابس مهرجى السيرك والطواطم الأفريقية المخوفة أو المأمول فى استرضائها، فضلا عما أسلفنا من انتفاء الأرثوذكسية (القويمة المطردة على سنن مطروقة) فى اختيار المادة الخام - مزجاة وملقاة وعرضية - كلها تؤكد هذا الوعى الضدى، أو ما يسميه الفنان نزعة التمرد المستمرة عنده.

إنه إذ يزجى لنا العرضى والهش واليومى المبتذل يؤكد جمالية جديدة تقع فيما وراء العرضى الهش المبتذل، تضمها وتنفيها فى آن معا.

وبذلك فهو ينفى ، عملياً، ذلك الزعم الشائع بأن هناك مادة خاماً فنية، ومادة أخرى غير فنية، كما كان الزعم يجرى، منذ فترة، بأن هناك عبارات شعرية وعبارات غير شعرية لا يصح أن تأتى فى الشعر. لقد أسقط الشعر الحداثى هذا الزعم تماماً - كما أسقطة الفن التشكيلى الحداثى - فلا عبرة بما كان يسمى طبيعة المادة - أو العبارة - بل العبرة كل العبرة بكيفية إتيانها فى سياق العمل الفنى، الفنان قادر - كما هو الحال هنا - أن يضفى على المادة - أو العبارة - المزجاة المأخوذة عفويا من عرض الطريق أو من نفايات الحياة اليومية، سراً وسحراً بقوة فنه وبقوة الانتقال من سياق عملى يومى مبتذل إلى سياق فنى له فتنته وإلهامه.

فريال كامل

ولكن «السقا مات» مخلدا فى السينما المصرية

الماء أصل الحياة. والسقا حمّال الحياة لكل الكائنات. هو أوزوريس فى التراث المصرى القديم وهو ملاك النماء على الأرض، فى سعيه الدائب بين الحنفية العمومية والبيوت؛ تتحد الوسائل والغايات.

و«السقا مات» هو الفيلم الاستثناء لصلاح أبو سيف. يستهله بالطواف بمآذن وقباب تعانق السماء لحظة السحر. لحظة تحيل الماء لبلور مصهور وسيل من نور. لحظة تعد المتلقى أن يفك أربطته بالأرض؛ أن يتحرر من قيود تغرقه فى التفاصيل، تشده لنداء الجسد أو حتى تلزمه بقضايا المجتمع، ليبحر على سفينة الوجد فى أجواء الصوفية.

وفن الرواية بطبيعته. يفتح صدره لوصف المواقع بتفاصيلها والشخصيات بملامحها ودخائلها. يهيم ويسوح فى مئات الصفحات. بينما الأفلام؛ هياكل متكاملة من الأحداث، تضيق بالسرد وتمتنع عن التعليق، تنتقى من التكرار وتعيد ترتيب المواقف بما يقوى الترابط ويثرى المشاعر، إن ما يستطرد الروائى فى وصفه على مدار صفحات تحيط به لقطة عامة كاشفة عن جغرافية المكان أو لقطة مكبرة تشى بسرائر النفوس. وفضيلة السينما هى التركيز حيث تعرض وقائعها فى تسعين دقيقة على المشاهدين فى الصالة.

وينْسل فيلم «السقا مات» خيطا من رواية يوسف السباعى لينسج رؤية خاصة لصلاح أبو سيف خلال السقا، حمّال النماء للبستان والتطهر لبنى الإنسان.

ولا تكاد المشاهد الأولى تنطوى قبل أن ندخل فى دنيا الفيلم تصحبنا شخصياته بآلامها وأمانيها. يستحضر السقا ذكرى زوجته الحبيبة «آمنة» ذات الوجه

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

النورانى، ويجتر مرارة الفراق. «آمنة» تؤرخ حبها بغرس شجرة الحناء فى بستان السراى حتى يشع شذاها على مر الزمان. وتقوم «آمنة» على رعاية السقا حين توقع به الحمى، وتنوب عنه فى نقل الماء إلى البيوت، مخترقة حاجز التقاليد فتلوك سيرتها الألسن وتطرد من الخدمة فى السراى.

وقد قدر «لآمنة» أن تصير شهابا يشع ضياؤه فى دنيا السقا ثم لا يلبث أن يفارقه ليسكن تجلياته. ونعانى المخاض مع «آمنة» حتى تهب السقا وليدا ينثر البسمة والأمل فى درب حياته المعتم.

وينجح الفيلم فى تقابل طرفى الصراع «شوشة» حمّال الحياة، المثقل بالأحزان، المحلق فى التجليات و«شحاتة» أفندى، حمّال الأموات والغارق فى الشهوات. ويكون لقاء القطبين فى مسمط الحاجة «زمزم» الذى تجلس أمامه مثل سلة الفاكهة الناضجة، تسيل دلالا ولتثير شهية الزبائن؛ فإذا ما راوغ أحدهم فى دفع الحساب استدعت له صبيانها يسلخون عنه ملابسه مثل الذبيحة.

وقد رأى صلاح أبو سيف أن تكون «زمزم» امرأة كاملة النضج حتى تكشف عن شهوة شحاته أفندى لأول وهلة؛ كما انتقص من عمر شحاتة عقدا أو يزيد من السنين ليجعله فى مرحلة الفحولة، وذلك فى مقابل السقا ربّان سفينة العفة والقائم على دفة الطهارة.

وتستخدم السينما أدواتها لتصل إلى ذروة التعبير خلال مشهد المسمط الذى يبدأ بتبادل عبارات الغزل المكشوف بين «شحاتة» و«زمزم» فتثار شهيته وشهوته حتى ينقض عليه صبيان «زمزم» يستخلصون الحساب من كرامته. وأصابع مدربة تخرج «جواهرها» من رأسها قبل أن يحل بهم السقا ويفرد جناحه على شحاتة المسكين، يحمل عنه الوزر ويفتديه فى دفع الحساب فيكون اللقاء نقطة تحول لكليهما.

يطوى السقا تجلياته فى صحبة حبيبته الراحلة ليستقبل شحاتة الذى اعتزل مسكنه وباع مخلفاته ليرد دين السقا؛ أول كائن يناظره كإنسان ويفتديه ويصون كرامته. وسرعان ما يسكن شحاتة بيت السقا وقلبه أيضا.

وكما انعقد السقا على عقدة العجز أمام الموت حتى فارت نفسه بالهواجس وفاضت عنها الوساوس، يكون حل عقدته على يد شحاتة، أفندى الذى يستهوى السقا ليأخذ حظه من الدنيا؛ فيلبى السقا دعوته للخروج عن تجلياته - ربما لأول مرة - للدنيا، إلى المقهى. وعندما تخطر عزيزة ذات الأنوثة المباحة يتعلق بها مصير شحاتة ويقضى حياته فى سبيل ساعة عشق معها.

وصلاح أبو سيف صائغ فنان يسقط بعض ما لا يتفق مع النسق السينمائى ويحرك المواقف عن موضعها الأصلى فى الرواية حتى تفيض على ما قبلها وتلد ما بعدها. وقد حرك صلاح أبو سيف موقف الحمّام عن موضعه فى الرواية ليكون رمزا لغسل الأحزان والتمهيد لاقتران السقا بزكية - وإن لم يتم - وتعميد ابنه صديقا له حين يكاشفه بعض الحب العظيم الذى ربطه بأمه.

وتطوف «آمنة» بتجليات السقا فتسمو به درجات العفة والنقاء حتى أنه لا يعى لزكية الصبية اليانعة وجودا، بينما يجثم شبح عزيزة على صدر شحاتة فتزهق روحه على أثر ممارسته طقوس الاستعداد لليلة العشق،

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

ابتداء من اعداد اللحم «بالتحويجة» وختاما بفنجان القهوة المسلح بالعنبر حتى أمسى العشاء الأخير لأفندى الجنازات.

وحين يصدم السقا فى أحلامه الصغيرة بخطبة زكية لشاب فى مثل سنها وحين يختطف الموت صديقه الوحيد تفور دوامة الوساوس وتزأر عقدته الخامدة فيسقط صريع المرض.

وإذا كانت السينما هى فن الحركة إلا أن صلاح أبو سيف يجمدها أحيانا من أجل بلاغة التعبير عن الانهيار النفسى للسقا فى لقطة ثابتة مكللة بالسواد.

وصلاح أبو سيف هو المحب الأول لشخصيات أفلام يتعاطف معها حتى لو اختلف معها. يحرض على كشف معدنها الطيب حتى لو خالف ذلك سياق الرواية كما فى تضامن أهل الحى لتجهيز شحاتة وتشييع جنازته ومواساة صديقه وتأجيل ليلة زكية مراعاة لأحزانه.

وكان التحول الأول فى حياة السقا على أثر معايشته لشحاتة الذى يهبط به من تجلياته ويخرج به للدنيا ويوصيه أن يأخذ حظه منها ويلفت نظره لزكية؛ أما التحول الثانى فى حياة السقا فيتم عندما يضع طاقته الروحية فى قبضته ليكسر «دنجل» وعصابته ويؤمن ليلة فرح زكية على ابن الفكهانى.

وفى المشهد الأخير تتحقق نبوءة آمنة وينصبّ شوشة ريسا للسقاين على كشك الحنفية العمومية ليرفع ميزان العدل ويوزع الماء بما يرضى الله بينما يسير ابنه الصغير على سيرته ويسعى إلى البستان ليروى شجرة الريحان.

وإذا كانت رواية يوسف السباعى مرثية عن الموت يختمها بانهيار البيت وموت السقا تحت الانقاض وافتقاد الابن الصغير للملجأ والأمان. فإن الفيلم يناصر قاعدة الحياة ويعبر الموت كاستثناء. لتستمر الحياة فى صيرورة أبدية. ويصير «السقا مات» زغرودة للحياة تتسع لملاعيب الصغير ومشاغباته. ويعبر السقا الأحزان وينال الأمان ، ويرفع راية العدل ليشع النقاء ويشيع النماء.

«ولنبلونكم بشىء من الخوف والجوع ونقص من الأموال والأنفس والثمرات وبشر الصابرين..»

صدق الله العظيم

تحية لأستاذنا الكبير صلاح أبو سيف فى عيده الثمانين متعه الله بالصحة واستمرار العطاء.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

فتحى أبو العينين

إتجاهات أساسية فى سوسيولوجيا الرواية

مقدمة

فى ميدان درس الرواية، نظريا وتطبيقيا، ثمة تيار متعاظم تجتمع جهود روافده على هدف عام، هو بحث العلاقة بين الرواية والمجتمع. ولهذا التيار جذوره التى تمتد إلى البدايات الأولى لبزوغ الفن الروائى فى العصر الحديث، وظهور الافكار النقدية التى صاحبت وتابعت هذا النوع الأدبى، وسعت إلى التنظير له. ولا يعنى نمو هذا التيار وأهمية المغامرات العلمية التى يخوضها أصحابه، والجهود النظرية والبحثية التى يقومون بها، أن مجال عملهم، والذى صار يعرف بعلم اجتماع الرواية، يخلو من المشاكل أو الصعوبات. بل على العكس من ذلك، فهذا المجال خاصة (وعلم اجتماع الأدب عموما) واجه، وما زال يواجه، عددا من المشكلات التى تثقل كاهله. وربما كانت المشكلة الكبرى متمثلة فى تحديد طبيعة الصلات التى تربط بين الرواية والمجتمع. إذ لا يكفى أن نقر بوجود صلات، وإنما يجب تعيينها على وجه الدقة إذا كنا بصدد ممارسة البحث العلمى وليس إطلاق التعميمات غير الدقيقة، والتى قد يعوزها السند الواقعى. بعبارة أخرى، ينبغى تعيين الإطار أو الأطر المرجعية الاجتماعية للرواية. هنا، يواجه المتابع لأدبيات هذا التيار، خاصة فى مرحلته المعاصرة، باختلافات بيّنة تتصل بتحديد ماهية «الاجتماعى» الذى يرتبط بوشائج معينة مع الرواية، «أو يتبادل معها التأثير والتأثر. فقد يعنى الاجتماعى «المجتمع» عموما، دون تحديد لعناصر أو عمليات اجتماعية معينة. وهذا تعميم فضفاض بلاشك، ولا يفيد. وقد يعنى الاجتماعى «البناء الطبقى» أو «جماعات المتلقين» أو «جماعات الكتاب» أو «الأجيال الأدبية» أو «القيم والأيديولوجيات ورؤى العالم» أو «السوق» أو «وسائل الاتصال» .. إلخ. وهنا يثور تساؤل: هل أى من هذه العناصر كافٍ وحده لتفسير علاقة الرواية بالمجتمع، أم ينبغى حصرها وجمعها كلها فى كل دراسة تسعى إلى فهم هذه العلاقة ، وهل هذا الإجراء أو ذاك يعدّ إجراءً علميًا؟

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

يضاف إلى هذه المشكلة النظرية والمنهجية الكبرى مشكلة أخرى تتصل بطبيعة الرواية ذاتها، وما تطرحه من تحديات مستمرة على دارسيها. وأعنى بذلك امتلاك الرواية، كنوع أدبى، لحرية غير محدودة، وتأبيها على التعريف المحدد والمستقر، وقدرتها الهائلة على التمثل المعقد لحيوات البشر ومشكلاتهم وطموحاتهم، وانفتاحها على الأنواع الأدبية الأخرى، ومسعاها، الذى لا يخفق، إلى البحث عن جماليات جديدة ومتجددة.

إن عرضنا لأهم الاتجاهات النظرية والبحثية الراهنة فى حقل سوسيولوجيا الرواية ربما يسهم فى تعرفنا على أهم الإنجازات التى تحققت في هذا الحقل، وطبيعة المشكلات التى تواجه المتخصصين فيه، وقد تكون العودة إلى الجذور خطوة أولية ضرورية لتقدير الإنجازات وإدراك أصول المشكلات، يجىء بعدها تصنيفنا للاتجاهات ،وفقا لموقف كل منها من طبيعة الفن الروائى وعلاقته بالمجتمع.

نظرة على البدايات والتطورات

ليس تعسفا إذا حددنا نقطة البداية بعصر التنوير فى أوروبا. فهناك أمران يسوغان ذلك التحديد، أولهما هو أن الرواية قبل ذلك العصر (القرن الثامن عشر) لم تكن قد تبلورت ملامحها كنوع أدبى متميز عما سبقها من أشكال القص، وبالتالى لم تكن هناك أفكار ذات أهمية حول علاقة الرواية بالمجتمع. والأمر الثانى هو أن ذلك العصر كان قد شهد نقلة جديدة وهامة فى ميدان الفكر، واكبت ما طرأ على المجتمعات الأوروبية من تحولات هائلة فى اتجاه العلاقات التجارية والصناعية الرأسمالية. وكان الملمح المهم لهذه النقلة هو اهتمام المفكرين بما تمارسه الأوضاع الاجتماعية من تأثير على الافكار والقيم وأشكال المعرفة المختلفة ومن بينها الفنون، واهتمامهم كذلك بالمقارنة بين الثقافات والشعوب، وتبلور وعيهم بالمجتمع بوصفه بناءً موضوعيًا يتألف من نظم وعمليات دنيوية. وكانت تلك النقلة بمثابة البداية الحقيقية لتأسيس علم اجتماع حديث.

قدم مفكرو عصر التنوير فى كل من ألمانيا وفرنسا واسكتلنده أفكارا وطروحات هامة كانت - رغم غموض بعضها وميكانيكية البعض الآخر - بمثابة الإرهاصات المبكرة لنشأة سوسيولوجيا الرواية. فقد جاء فى كتاب فريدريش فون بلانكنبورج F.von Blanckenburg «محاولة حول الرواية» (١٧٧٤) أن «الروايات لا تنشأ عن عبقرية المؤلفين وحدها، فعادات العصر وتقاليده كانت هى التى تمنحهاوجودها». وفى كتابه «مساهمات فى نقد الأدب الحديث» (١٧٩٨)، يذكر أوجست فلهلم شليجل A.W.Schlegl أن «الرواية هى النقطة التى يمس عندهاالأدب الحياة الاجتماعية مسا مباشرا»[١]. واهتم هردر J.H.HERDER بتاريخية الظاهرة الجمالية، وبضرورة الكشف عن صلاتها بالعصر وبالوقائع المادية الملموسة التى تحيط بها. وكانت مدام دى ستال Mme De Stael(١٧٦٦ - ١٨١٧) فى فرنسا تطمح إلى الجمع بن مفهوم الأدب ومفهوم المجتمع فى دراسة منهجية واحدة مستفيدة من الأفكار المطروحة آنذاك حول «روح العصر» و«روح الشعب» و«روح القوانين». وبذلت جهدا واضحا فى تفسير الأدب فى ضوء علاقته بـ «الطابع القومى» الذى يعد - فى رأيها - نتاجا لتفاعل معقد بين النظم الاجتماعية مثل الدين والقانون والسياسة.. إلخ. ولاحظت دى ستال أن ثمة علاقة بين تطور الرواية وبين تمتع المرأة بمكانة محترمة فى المجتمع، واحترام حياة الناس الخاصة وعلاقاتهم الاجتماعية والعاطفية، وأن الطبقة الوسطى تلعب دورا هاما فى تطور الرواية، وذلك لأن هذه الطبقة تفرز الحرية والفضيلة والقيم الأخلاقية التى تعد شرطا ضروريا لتقدّم الفن. ورغم الطابع الفضفاض والنزعة السببية التى غلبت على أعمال دى ستال، إلا أن ملاحظتها كانت تمثل، آنذاك، شيئا جديدا فى ميدان التفسير الاجتماعى للأدب، مما جعلها تحتل - من وجهة نظر البعض - موقع الريادة الحقيقية فى هذا الميدان[٢].

ومع التطورات التى لحقت بالمجتمعات الأوروبية، والمشكلات التى ظهرت فيها من ناحية، والتحرر الجمالى للرواية ووقوفها - بوصفها نوعاً أدبياً - على قدم المساواة مع الأنواع الأخرى من ناحية

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

ثانية، أخذ البحث يتعمق عن طبيعة العلاقة بين الرواية والمجتمع. وكان ثمة اتجاه مناقض للنزعة الحتمية التى اتسمت بها أعمال المفكرين من أمثال **هردر ودى ستال**. وسعى هذا الاتجاه إلى إبراز الصلة بين ما أصاب الأدب والفن من تفتت وفقدان للوحدة والكلية من جهة، وبين النمو المتعاظم لظاهرة تقسيم العمل وللتباين الاقتصادى والاجتماعى من جهة أخرى. فقد كانت إحدى الأفكار الرئيسية لدى المفكرين الاسكتلنديين **آدم سميث A.Smith** (١٧٢٣ ـ ١٧٩٠) و**آدم فرجسون A.Fergson** (١٧٢٣ ـ ١٨١٦) هو أن تقسيم العمل أسهم فى تحقيق وفرة فى الإنتاج وتقدم فى التكنولوجيا، إلا أنه أفضى، فى الوقت ذاته، إلى انهيار الوحدة العضوية التى كانت تتميز بها مجتمعات ما قبل الصناعة. وكنتيجة غير مقصودة لهذه التطورات، تبدّدت وحدة الفنون، وتعددت أشكالها، وصار الأدب مهنة لها محترفوها، وخضع الإنتاج الأدبى لمنطق السلعة التى تباع وتشترى فى السوق.

وقد وجدت هذه الفكرة صدى قويا لها فى أعمال الفيلسوف الألمانى **هيجل G.W.F.Hegel** (١٧٧٠ ـ ١٨٣١)، خاصة فى مؤلفه عن فلسفة الفنون الجميلة، حيث يذهب إلى أن الفنون والآداب، مثلها مثل القوانين، ليست سوى تعبير عن المجتمع، وهى ترتبط بما يطرأ على الحياة الاجتماعية من تطور، فالملحمة كانت الشكل الملائم للإنسان «الكلى» Total فى العصر اليونانى القديم، والشاهد على هذا الإنسان أيضا. وكانت تلك «الكلية» Totality نتيجة عدم وجود تقسيم بين المجتمع والدولة، وعدم وجود تمييز بين العوالم الخاصة والعوالم العامة. كما أن الملحمة كانت تعبيرا عن تلك «العصور البطولية». أما العالم المعاصر الذى يتميز بالفردية وبالتخصص، وبتعدد القوى السياسية والبيروقراطية، فقد نزع الإنسان من علاقته الوثيقة بالطبيعة، وهى العلاقة التى كان يقوم عليها الفعل الملحمى، وظهرت الرواية بوصفها تعبيرا عن وعى العالم المعاصر الذى هو «العقل النثرى»، وبوصفها «ملحمة الطبقة الوسطى» التى تعكس، بصدق، فقدان الوحدة، وتفتت العالم، واغتراب الإنسان المعاصر من جراء انهيار ما كان قائما بينه وبين المجتمع من انسجام[٣].

لعبت هاتان النظرتان، المادية المباشرة ذات الطابع الحتمى من ناحية، والفلسفية ـ التاريخية ذات الطابع النقدى من ناحية أخرى، دورا جوهريا فى تمهيد الطريق أمام تأسيس رؤى متمايزة فى مجال سوسيولوجيا الأدب عموما، وفى حقل سوسيولوجيا الرواية خصوصا. وقد شهد القرن التاسع عشر هذه الجهود التأسيسية عبر رافدين، أولهما هو الرافد الوضعى الذى كانت أطروحات **هيبوليت تين**(١٨٢٨ـ ١٨٩٣) إيذانا بتبلوره المبكر، والثانى هو الرافد المادى التاريخى الذى كان لأفكار **ماركس** (١٨١٨ ـ ١٨٨٣) **وإنجلز** (١٨٢٠ ـ ١٨٩٥) الفضل فى تدفقه.

أعجب تين بالعلوم الطبيعة، وطمح إلى تأسيس سوسيولوجية أدبية لها صفة الصرامة والدقة مثل تلك العلوم. وقامت نظريته على مفاهيم ثلاثة: العنصر، والبيئة، والزمن، على اعتبار أن التفاعل بين هذه العناصر الثلاثة ينتج بنية عقلية، قد تكون إما ذات طابع عملى، أو ذات طابع تأملى. وإذا أمكن قياس هذه العناصر والكشف عن معناها بالنسبة لكل حضارة، أمكن بالتالى فهم تطور الأفكار التى تعبر عن نفسها فى أشكال الخلق الفنى ومن بينها الرواية. وقد حاول تين تطبيق نظريته، خاصة عل الأدب الإنجليزى، إلا أن تطبيقاته لاقت من الإخفاقات أكثر مما لاقت من النجاح[٤]. ولكن يظل له فضل التوجه إلى تصورات سوسيولوجية تحدد الشروط الاجتماعية والثقافية المؤثرة فى الإبداع الروائى.

أما **ماركس وإنجلز**، فلم يكن لديهما أى مشروع لتأسيس نظرية فى الأدب أو فى الرواية، وإن كانت بعض أعمالهما تضم تعليقات انطباعية حول بعض الروايات فى ضوء نظريتهما المادية التاريخية التى تفسر عناصر الوعى، ومن بينها الأدب، بوصفها انعكاسا لطبيعة القوى والعلاقات الإنتاجية فى مرحلة معينة من تطور المجتمع. وثمة ملاحظات **لماركس** حول رواية **ديدرو** «Neveu de Rameau» تبنى فيها الوصف الذى كان **هيجل** قد قدمه لبطل هذه الرواية باعتباره ـ أى البطل ـ يمثل حالة واعية ومعبرة من حالات «تمزق الوعى» Zerrissenheit des Bewusstseins، وحلل

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

ماركس الشخصية الرئيسية فى الرواية فى ضوء مفهوم «الذات المغتربة» التى تناضل من أجل صيغة للوعى الذاتى[٥]، وهو مفهوم سوف يجد له مكانا محوريا فى تحليلات ناقد ماركسى بارز هو جورج لوكاتش.

وفى تعليقات إنجلز، خاصة فى بعض أجزاء كتابه «أصل العائلة والملكية الخاصة والدولة»، تهيمن فكرة «الانعكاس Re-flection بمعنى معين، هو أن الأدب يصور العلاقات الاجتماعية تصويرا مراويا. وتكشف خطاباته لكل من الروائية الألمانية مينا كاوتسكى، والكاتبة البريطانية مارجريت هاركنس عن اهتمامه ببعض المشكلات المتصلة بالواقعية فى الأدب الروائى مثل «الصدق الفنى» وفكرة «النمط» أو «الشخصيات النموذجية» [٦].

والواقع أن مفهوم الانعكاس قد أخذ يكتسب قدرا ملحوظا من الانتشار والرواج فى مجال النقد الأدبى عموما، ونقد الرواية بصفة خاصة، ووظفته أجيال تالية من الباحثين الماركسيين وغير الماركسيين المتطلعين إلى ربط الأدب بإطاره المرجعى الاجتماعى، وإن كان المفهوم قد وظف بمعان مختلفة تتراوح ما بين المعنى المباشر والبسيط أو التبسيطى، والمعنى المعقد الثرى، وبالتالى اختلفت مقادير النجاح والإخفاق التى حققتها الدراسات التى تبنت هذا المفهوم.

ظلت غالبية الجهود التنظيرية والبحثية فى مجال سوسيولجياالرواية (والأدب عموما) مستقطبة بين هاتين الرؤيتين: الوضعية، والماركسية، بتجلياتهما المتعددة، حتى الربع الأول من القرن العشرين، إلى أن حدثت تطورات فكرية على درجة كبيرة من الأهمية لأنها أثرت فيما تأسس بعد ذلك من رؤى نظرية ومنهجيات فى مجال النقد السوسيولوجى للرواية. ويهمنا أن نشير إلى ثلاثة من هذه التطورات، أولها هو نظرية عالم اللغة السويسرى دى سوسير F. de Saussure التى قدمت نموذجا معرفياجديدا يدرك اللغة بوصفها «بنية» شكلية متماسكة، أو نسقا مكتفيا ذاتيا، ومحكوما بقواعد وأعراف داخلية، والتطور الثانى هو ظهور «الشكلية» Formalism بوصفها حركة فكرية انطلقت مناهضة لفكرة الانعكاس بمعانيها المختلفة، ورافضة لأى فرضيات تعالق بين النص الروائى وبين أى عناصر خارجه، سواء أكانت تلك العناصر اجتماعية أو فكرية أو ثقافية، انصبت جهود هذه الحركة على ما أسماه جاكوبسون، وهو أحد روادها، «الأدبية» Literariness ، أى على دراسة الأدب فى ضوء خصوصيته الجمالية [٧]. ونظر الشكليون إلى الرواية بوصفها «بنية»، تتألف داخلها المستويات الصوتية والنحوية والدلالية والصورية ، متمحورة حول عنصر أساسى هو شكل الرواية . غير أن الحركة الشكلية أخذت فى نهاية العشرينيات تطور من مفهومها للأدب بما يسمح بأخذ العوامل الاجتماعية الخارجية فى الاعتبار عند درس بنية العمل الأدبى . ولقد كان ذلك التطور تعبيرا عن وعى الشكلية بالتطورات اللغوية الجديدة من جهة، ورد فعل للانتقادات التى وجهتها الماركسية للحركة من جهة أخرى [٨].

هكذا سعت الجماعة التى عرفت باسم «مدرسة باختين» Bakhtin School إلى تجاوز الثنائية الإبستمولوجية التى نجمت عن تعارض بين الموقف الماركسى الذى تجاهل إمكانية وجود شعرية سوسيولوجية، والموقف الشكلى الذى لا يعترف بأن عاملا اجتماعيا خارجيا يمكن أن يصبح عاملا داخليا متموضعا فى البنية الأدبية. وقد اتخذ باختين من الرواية مجالا لتحقيق هذا التجاوز، وكانت التحليلات التى أجراها لنصوص روائية عديدة بمثابة نماذج عملية لمحاولته التأليفية الإبداعية التى شكلت نقلة نوعية فى سوسيولوجيا الرواية [٩] . وفى اعتقادى أن الباحثين فى هذا المجال فى وقتنا الحالى هم فى أمس الحاجة إلى الرجوع إلى إنجازات باختين بصفة خاصة، واستخلاص ما يمكن أن يستفاد به من دروس تسهم فى حل الكثير من الإشكاليات النظرية والمنهجية التى تواجه الدرس السوسيولوجى للرواية.

أما التطور الثالث فيمثله ما عرف بحركة «النقد الجديد» New Criticism فى الولايات المتحدة الأمريكية، والتى ظهرت هى الأخرى

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

فى العشرينيات واتخذت من شكل العمل الأدبى ووحدته الجمالية موضوعا للبحث، واستبعدت أية عناصر أخرى مثل سيرة المؤلف أو استجابة المتلقى أو محتوى العمل. وقد أسهم هذا الموقف فى إعاقة رؤى سوسيولوجية مناظرة لتلك التى وجدت فى القارة الأوروبية، شرقها وغربها، وإن كان النقد السوسيولوجى الأمريكى قد عرف نوعا من البحث الذى يتوسل بأسلوب (تحليل المحتوى) Content Analysis الذى يتعامل مع النص الروائى بوصفه وثيقة أو شهادة على ظواهر أو معانى أو أفكار معينة كما سنرى فيما بعد.

ولاشك أن هذه التطورات، وغيرها، لم تكن مقطوعة الصلة بما سبقها من إنجازات، بل كانت بمثابة رد فعل إزاء تلك الإنجازات، أومحاولات لتجاوزها نظريا ومنهجيا. كما أن هذه التطورات كانت نقلة فى اتجاه تطورات أخرى لاحقة تمثلت فى ظهور نماذج وأساليب جديدة فى مجال درس الرواية، والأدب عموما، ويكفى أن نشير هنا إلى «البنيوية» Structuralism التى مارست نفوذا واسعا فى مجال الفكر عامة منذ أواخر الخمسينيات، ولمدة ربع قرن من الزمان تقريبا.

وبصورة موازية مع هذه التطورات، كانت هناك تحولات هامة تحدث على ضفة العلوم الاجتماعية والثقافية، ونشير هنا إلى تحولين، أولهما هو ظهور مقولة «الفهم» Understanding كمبدأ منهجى يلائم التحليل السوسيولوجى للظواهر الثقافية وينأى به عن مناهج العلوم الطبيعية التى تتمسك بها النظريات الوضعية التى تطمس الطابع الخاص الذى يميز تلك الظواهر. وقد أسهم فى إحداث هذا التحول علماء اجتماع من أمثال فلهلم دلتى W. Dilthy، وماكس فيبر M. Weber أما التحول الثانى فيتمثل فى محاولة تطوير مفهوم «الثقافة» الماركسى وتخليصه من الطابع الآلى الذى يرد الثقافة إلى عوامل اقتصادية فحسب. ويرجع الفضل إلى كل من انطونيو جرامشى A.Gramsci وروزا لوكسمبرج R .Luxemburg فى إعادة صياغة هذا المفهوم وإدراك الثقافة بوصفها عملية فعالة مشروطة بالإرادة والهدف والوعى الإنسانى.

وقد كان لهذا التحول امتدادات واضحة فى أعمال لوكاتش ومدرسة فرانكفورت ولوسيان جولدمان، خاصة ما تعلق منها بالتفسير السوسيولوجى للإبداعات الأدبية، ومن بينها الرواية.

الموقف الراهن

شكلت تلك الإنجازات، منذ البدايات الرصينة عند تين والماركسية الكلاسيكية، مرورا بالشكلية والمدرسة الثقافية فى علم الاجتماع، وحتى البنيوية، تراثا ثريا، مارست روافده المختلفة تأثيراتها المتباينة على الاتجاهات الحديثة فى سوسيولوجيا الرواية. وسوف يتكشف لنا من عرضنا لأهم هذه الاتجاهات كيف أن منطلقاتها النظرية والمنهجية ترتكز، بصورة أو بأخرى، على تلك الروافد، سواء أكان ذلك الارتكاز صريحا أو ضمنيا. كما سيتكشف لنا مدى الاختلافات القائمة بين هذه الاتجاهات فيما يتعلق بإدراك كل منها لطبيعة الرواية، وعلاقتها بالمجتمع.

١ ـ الرواية وثيقة أو شهادة

يتجلى توظيف فكرة الانعكاس بمعناها التبسيطى والمباشر تماما فى ضرب من البحوث التى يتعامل أصحابها مع الرواية بوصفها وثيقة اجتماعية أو ثقافية، أو شهادة على وجود ظواهر أو أفكارمعينة فى المجتمع. وتنطلق مثل هذه البحوث من التسليم بأن النص الروائى ينقل «بأمانة» ظروف المجتمع وحقائق التاريخ، وأن الباحث يمكنه أن يجد فى الأعمال الروائية مصدرا هامايمكن أن يفيد فى بلورة المفاهيم السوسيولوجية، أو فى تكوين معرفة حول نماذج سلوكية ومشكلات اجتماعية. وغالبا ما تفتقد هذه النوعية من البحوث إلى أى أساس نظرى متماسك، وأقصى ما تلجأ إليه هو تقديم مفهوم الانعكاس إما فى صيغته الماركسية الجامدة والميكانيكية، أو فى صيغته الوضعية الفضفاضة. وفى معظم الحالات يقوم البحث على نوع من الانتقاء لنماذج معينة من الأعمال الروائية التى يرى الباحثون أنها صالحة لتحقيق هدفهم وإثبات صحة مسلماتهم.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

ومن الملاحظ أن هذا الاتجاه «الوثائقي» قد صار يشكل مدخلا كاملا في مجال علم اجتماع الأدب، خاصة في الولايات المتحدة الأمريكية. ويعد كتاب **لويس كوزر** «علم الاجتماع من خلال الأدب» نموذجا للمؤلفات التي تندرج تحت هذا الاتجاه، حيث يقول **كوزر** في المقدمة أن الأدب هو شهادة على العادات والأخلاقيات وسجل دقيق لأنماط الاستجابات لظروف اجتماعية وثقافية، ثم يقدم بعد ذلك نصوصا روائية منتقاة، ويسعى إلى إثبات كيف أنها تسهم في توضيح مفاهيم رئيسية في علم الاجتماع مثل: الضبط الاجتماعي، التنشئة الاجتماعية، البيروقراطية، القوة والسلطة ..إلخ (١٠).

ومن الناحية التكنيكية، يلجأ معظم باحثي هذا الاتجاه إلى أسلوب «تحليل المحتوى»، غالبا في صورته الكمية، للكشف عن مضامين معينة ينطوي عليها النص الروائي. ونود أن نمثل لهذا الاتجاه بدراستين، إحداهما أجراها **بول هولاندر** عن نماذج السلوك في الأدب الستاليني (١١)، تعامل فيها مع عدد من الروايات المنشورة في الاتحاد السوفييتي من ١٩٣٠ إلى ١٩٥٣ وفي الفجر من ١٩٤٨ إلى ١٩٥٣ بهدف الكشف عن أساليب الضبط الرسمية السائدة في هذين المجتمعين الشموليين، كما تعكسها تلك الروايات، واعتمد على «الشخصية» كوحدة للتحليل يتوسل بها للتعرف على نمط «البطل الإيجابي» و«البطل السلبي» كنموذجين للسلوك يفترض أنهما يرتبطان بالقيم التي تناسب النظم الشمولية. وقد خلص **هولاندر** إلى أن البطل الإيجابي الذي تصوره تلك الروايات يتميز بالانحياز للحزب، وحب الوطن، وحب العمل، والنشاط، والحذر، والاستعداد للكراهية، والتواضع، والتفاؤل، في حين يتسم البطل السلبي بانعدام الضمير، واللا أخلاقية، والجبن والنفاق، والانسياق وراء اللذة، والفسوق الجنسي، والعمل ضد النظام، وأن تلك السمات الإيجابية والسلبية، تعكس ما كان مرغوبا وما كان مستهجنا من جانب النظام خلال فترة الحكم الستاليني.

أما الدراسة الثانية فأجرتها **ويندي جريسولد**(١٢)، وحللت فيها مائة وثلاثين رواية نشرت في الولايات المتحدة خلال الفترة من ١٨٧٦ إلى ١٩١٠ من أجل التعرف على خصائص الشخصية الأمريكية كما تصورها هذه الروايات. وتمثلت وحدات تحليل المحتوى في هذه الدراسة في: الحبكة الروائية، سمات الكاتب، خصائص البطل (السن، القدرة على التفاعل، الحراك الاجتماعي الذي حققه من خلال مقارنة وضعه في بداية الرواية بوضعه في نهايتها)، المشكلات التي واجهها. وجاءت النتائج مدعمة لفروض الباحثة: فالروايات المدروسة صورت، خلال الخمسة وثلاثين عاما التي صدرت فيها، ظروف المجتمع الأمريكي المعيشية، خاصة تلك التي تتعلق بعمليات الإنتاج والنواحي الاقتصادية، وسعي الناس نحو تحسين ظروفهم الحياتية.

إن هذا الضرب من البحوث، رغم أوجه القصور التي يعاني منها، يكاد يشكل أحد النماذج الأكثر رواجا في سوسيولوجيا الأدب، لدرجة أن كثيرا من غير المتخصصين صاروا لا يعرفون عنوانا لهذا النظام العلمي سوى هذه البحوث التي تثير من المشكلات وتضع من العقبات أكثر مما تحقق من إنجازات. فمثل تلك البحوث تغفل طبيعة الأعمال الروائية بوصفها بنى ذات جوانب جمالية وتقوم على استخدامات خاصة للغة، وليست مجرد مرايا نقية تعكس الأضواء والظلال. ويقول عالم الاجتماع البريطاني **جون هال** إننا إذا كنا نريد الحديث عن إمكانية الحصول على بعض الاستبصارات في العالم الاجتماعي من خلال قراءة جيدة للنصوص الأدبية، وهذا أمر مشروع تماما، فربما كان المصطلح الأنسب ليس هو «الانعكاس» وإنما هو مصطلح «المؤشر الاجتماعي» Social Referent، لأن فهم الأدب بوصفه انعكاسا لا يعني سوى أن الأديب شخص سلبي تماما مفتوح على كل المثيرات، ليست لديه إرادة العزل والانتقاء من بين الوقائع، في حين يعد مفهوم «المؤشر الاجتماعي» ملائما لأنه يأخذ في الاعتبار وعي الكاتب ودوره الإيجابي في فهم المجتمع (١٣)، وبالتالي يسهم في تجنب الكثير من المشكلات التي يثيرها مفهوم الانعكاس بالمعنى الذي تتبناه تلك الدراسات الوثائقية.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

٢ ـ عالم الرواية ـ عالم القيم والمعانى

حين يبدع الكاتب عملا روائيا، فإنه لا يصور العالم بمصطلحات وصفية تقريرية وعلمية دقيقة. لكنه، كفنان، تكون لديه مهمة نقدية تتمثل فى إبداع شخصيات يحركها، ومواقف يختارها، ويدع هذه الشخصيات تتحرك للبحث عن «مصيرها» الخاص، وللكشف عن القيم والمعانى فى العالم الاجتماعى. وانطلاقا من هذا التصور لطبيعة الرواية، وطبيعة عمل الكاتب، ثمة اتجاه يتخذ من مسألة القيم موضوعا مركزيا فى التعامل مع الإبداع الروائى. ويرى أصحاب هذا الاتجاه أن المعنى الحقيقى للأدب العظيم، وللجماعات المرتبطة به، والمشاركة فى إنتاجه، كتابا ومتلقين، إنما يتمثل فى سعى ونضال ذلك الأدب وتلك الجماعات من أجل تحقيق قيم أصيلة، أى قيم مجتمع إنسانى تتحقق فيه مطامح وحاجات الإنسان من خلال التفاعل الاجتماعى، وأن مهمة الباحث تصبح هى الكشف عما يسميه المفكر البريطانى **رايموند وليامز** «بنية المشاعر» Structure of Feeling أو ما يسميه عالم الاجتماع الأمريكى (من أصل ماني) **ليولوفنتال** «محور المعنى» Core of meaning، وهو الجوهر الذى يمكن أن يعثر عليه المرء فى قلب الأعمال الروائية الممتازة.وقد طبق **لوفنتال** هذا المبدأ فى الدراسة الرائعة التى أجراها بعنوان «الأدب وصورة الإنسان» [١٤]، وأوضح فيها كيف أن شخصية «دون كيخوته» Don Quixote فى رواية الكاتب الإسبانى **ثيرفانتيس** يمكن أن تفهم، سوسيولوجيا، بوصفها بنية من العواطف والسلوك، تدل على فقدان فادح للأمان، يتجلى فى الخوف من الموت جوعا، وفى الشعور بفقدان المكانة الاجتماعية، وفى الشك الفلسفى، وكيف أن تلك العواطف والمشاعر يمكن النظر إليها بوصفها نتاجا لما لحق المجتمع الأسبانى من تبدلات هائلة عقب انهيار النظام الإقطاعى، فبعد أن كان ذلك النظام يؤكد على الأوضاع والمكانات الثابتة، جاءت التغيرات لتزيد الحراك الاجتماعى وتبدل المكانات فى مجتمع صار تجاريا وأكثر انفتاحا، ولم تعد المكانات تقوم على الأسرة أو الانتماء الطائفى، بل على ما ينجزه الفرد. وفى خضم تلك الظروف المتغيرة كان دون كيخوتة بطل الرواية يبدو فردا معزولا، يحمل رؤية للعالم تتسم بالقلق. ولم يكن **لوفنتال** يحلل شخصية دون كيخوته لمجرد التعرف على خصائص معينة للبطل الروائى، بل كانت غايته هى الكشف عن «معنى» تلك الخصائص ودلالتها المتجلية فى الرواية، رابطا ذلك المعنى أو تلك الدلالة بالظروف التى كانت تلك الشخصية تتحرك فيها، وبالسياق الذى كتب فيه المؤلف عمله الروائى.

ويرى **لوفنتال** أن مثل هذا النوع من التحليل السوسيولوجى يمكن أن ينجح فى تلمس المشكلات الأساسية التى تشغل بال الإنسان فى فترات تاريخية مختلفة، وأن يجعلنا نتعرف على طبيعة المجتمع وتجارب الأفراد فيه.

وربما كانت فكرة القيم والمشاعر هى التى وجهت الدراسة الرائدة التى أجراها **السيد يس** وحلل فيها رواية «العيب» **ليوسف إدريس** [١٥]، التى يدور موضوعها الرئيسى حول الانحراف الاجتماعى والسلوك الإجرامى ، حيث تمر «سناء» بطلة الرواية، بعد تعيينها بإحدى المصالح، بعمليات نفسية واجتماعية تفضى إلى انخراطها ضمن جماعة الزملاء الذين كانوا يقومون بتقاضى «رشوة» من العملاء المترددين على المكتب لقضاء مصالحهم، بل وأيضا إلى التفريط فى عرضها. وقد استند **يس** إلى نظرية سوسيولوجية تفسر الانحراف فى ضوء السلوك الشخصى والتغيرات الاجتماعية البنائية وصراع القيم. وأفاده هذا الإطار المرجعى فى التعامل مع عالم المعانى والقيم المتناقضة التى وجدت بطلة الرواية نفسها فيه، واندفعت خلاله إلى الهاوية.

إن مثل هذا النوع من الدراسات يوضح كيف أن الأدب يمكن أن يمثل أحد المقاييس السوسيولوجية الفعالة التى تقيس استجابات الإنسان لمختلف القوى والمتغيرات الاجتماعية. وربما كان هذا هو أهم ما كشفت عنه الدراسة التى أجريناها حول عالم القيم فى رواية «الفلاح» **لعبدالرحمن الشرقاوى**، حيث أوضح التحليل أن أنساق القيم السائدة لدى مختلف الشخصيات والجماعات فى المجتمع المحلى الذى تصوره الرواية كانت محصلة لسعى وآمال وصراعات

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

ونشاطات تلك الشخصيات والجماعات من جهة، ولوعى الكاتب نفسه وإدراكه لطبيعة التناقضات الاجتماعية التى يشهدها هذا المجتمع، والمجتمع القومى الأوسع من جهة ثانية [١٦]. وعموما، يمكن القول أن الدراسات الموجهة بفكرة القيم، والساعية إلى الكشف عن عالم المعانى والمشاعر، تنأى بنفسها عن فكرة الانعكاس بمعناها الفج، ولا تنظر إلى الرواية بوصفها مجرد مخزن للمعلومات السوسيولوجية، وتحاول، بدلا من ذلك، أن تقترب من المعنى الحقيقى للإبداع الروائى.

٣ ـ الرواية بوصفها موضوعا للاتصال

لا تتعامل دراسات الاتجاه «الاتصالى» مع النص الروائى، وإنما يتوجه اهتمامها إلى الظواهر التى تحيط بالنص والتى تتعلق بعمليات إنتاج الأعمال الروائية وتوزيعها واستهلاكها، وما يتخلل هذه العمليات من تفاعل بين الأطراف المشاركة فيها، بعيدا عن النص نفسه.ويغلب على هذه الدراسات الطابع الأمبيريقى الذى يتجلى فى استخدام الدارسين لأدوات بحثية كالمقابلات والاستبيانات ودراسات الحالات.. إلخ، وتوظيفهم للإحصاء والأرقام، وميلهم إلى العرض الكمى لنتائج بحوثهم.

والمبدأ الذى تنهض عليه الممارسات البحثية فى هذا الاتجاه، والذى يسلم به عالما الاجتماع الألمانيين **هانز نوربرت فوجن، والفونس زلبرمان**، هو أن الرواية، وكل النصوص الأدبية، لا يمكن أن تكون موضوعا للبحث السوسيولوجى بصفتها كأشكال جمالية، ومن هنا فلا يمكن لعالم اجتماع الأدب أن يدرس أية مسألة تتصل بالقيمة الأدبية. يقول **فوجن**: «إن المعايير الاجتماعية، وليست الصفات الجمالية، هى الأسس التى يجب أن يتخذها علم اجتماع الأدب لتحديد ما يفهمه تحت كلمة «أدب».. ولما كان علم الاجتماع يتخذ من الفعل الاجتماعى والتفاعل بين الأفراد موضوعا لبحوثه، فإنه لا يهتم بالعمل الأدبى كموضوع جمالى، وإنما يهتم به بقدر ما ترتبط به، وتوجه إليه، أفعال إنسانية معينة»[١٧]. ويقترح **فوجن** مصطلح «السلوك الأدبى» Literarisches Verhalten للإشارة إلى تلك الأفعال الإنسانية الخاصة التى ينبغى أن يتجه إليها البحث فى مجال سوسيولوجيا الرواية. وفى المخطط الذى يقترحه لدراسة الظواهر الأدبية يورد بعض الإجراءات المنهجية التى يتوجب اتباعها، وتدور كلها حول تحليل أدوار الأفراد: مؤلفين وقراء، وتحليل العلاقات بين المؤسسات الأدبية، وهى إجراءات تقترب كثيرا من مدخل علم الاتصال الجماهيرى.

ويرى **زلبرمان** أن الفن عموما هو عملية اجتماعية قوامها طرفان: مرسل ومستقبل، وهذان الطرفان يلتقيان عبر إنتاج الفن واستهلاكه فى سياق اجتماعى معين. ومهمة الباحث هى دراسة ما ينتج من هذه العملية الاتصالية من تأثيرات على الأطراف المشاركة فيها. أما الجوانب التى تتصل بالقيمة الفنية، وبالنواحى الجمالية، فهى خارج الدرس السوسيولوجى تماما، الذى يجب أن يعتمد على التجارب والإحصاءات والمقارنات لفهم ما أسماه «خبرة الفن» Kun-sterlebnis التى تنتج دوائر التفاعل والتأثير بين أطراف عملية الفن[١٨].

وتصب جهود عالم الاجتماع الفرنسى **روبير اسكاربيت** النظرية والبحثية فى هذا الاتجاه. فهو يرى أن الأدب اتصال مزدوج، حيث يبث المؤلف رسالة موجهة إلى القراء الذين يستجيبون للرسالة بصيغ شتى: أفكار وأفعال .. إلخ [١٩]. وحسب هذه النظرة تصبح الروايات محض رسائل تخلق دوائر من الاستجابات والتفاعلات بين مرسليها من ناحية ومتلقيها من ناحية أخرى عبر ما بينهم من وسائط: دور نشر ، مكتبات .. إلخ. وهذه الدوائر ذات طابع فنى وتقنى وتجارى، وينتج عنها العديد من القضايا والمشكلات التى يبحثها عالم الاجتماع باستخدام أساليب البحث الأمبيريقى.

إن دراسة مسائل مثل خصائص قراء الروايات، أو مؤسسات النشر والتوزيع، أو اتجاهات الكتاب نحو قضايا معينة متصلة بالإنتاج والتلقى، أمر مفيد بلاشك، لكن عندما يتعلق الأمر بسوسيولوجيا الرواية، فكيف يستقيم هذا الأمر مع استبعاد العمل الروائى ذاته بكل أبعاده؟ ألا يحق لنا أن نطلق على مثل هذه الممارسات البحثية «سوسيولوجيا رواية بدون رواية»؟

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

٤ ـ النص الروائى ورؤية العالم

فى وقت مبكر من القرن العشرين، كتب **جورج لوكاتش** قائلا إن الباحثين السوسيولوجيين يقعون فى خطأ كبير حين يسعون إلى ربط محتوى الأعمال الأدبية بعوامل اقتصادية معينة. فالاجتماعى فى الأدب ليس هو المحتوى بل هو الشكل، الذى يمثل رسالة بين الأديب والجمهور، وعن طريق هذه الرسالة المتشكلة، وما ينجم عنها من تأثير وتأثر فعلى، يصبح الفن اجتماعيا [٢٠]. وفى دراسته المعنوية «نظرية الرواية» عمق **لوكاتش** اهتمامه بمسألة الشكل، مستندا إلى مقولات **هيجل** حول «الكلية» و«العقل النثرى» و«العقل الشعرى». وذهب **لوكاتش** إلى أن تعقد العلاقة بين الذات (الفرد الإنسانى) والموضوع (المجتمع) قد أفضى إلى حلول النثر محل الشعر، وأن الرواية ظهرت إلى حيز الوجود حين تحطم الانسجام بين الإنسان وعالمه، وصارت العلاقة بينهما متوترة، قوامها الجدل بين الانفصال والاتصال . وهكذا تبدو صورة البطل المغترب الرافض لمعظم قيم المجتمع من ناحية، والساعى إلى البحث عن عالم يتحقق فيه تواصله من ناحية أخرى [٢١]. وكرس **لوكاتش** جزءا كبيرا من كتاباته لنقد كتاب «الواقعية البورجوازية» منطلقا من مفهوم «رؤية العالم» Weltanschauung معرفا إياه بأنه «العقائدية التى تكمن تحت عمل الكاتب. ومحاولة الكاتب أن يعيد خلق هذه النظرة إلى العالم هو ما يشكل قصده» [٢٢]. ويرجع الفضل إلى **لوكاتش** فى تعميق الرؤية السوسيولوجية للرواية انطلاقا من الاهتمام بقضية العلاقة بين الشكل الروائى والمجتمع، ومن خلال طرحه مفاهيم أساسية مثل رؤية العالم، والكلية، والنمط [٢٣]. وهى المفاهيم التى سعى **لوسيان جولدمان** L.Goldman فيما بعد إلى تطويرها والإفادة منها فى بناء نظرية فى سوسيولوجيا الرواية كان، ومازال، لها تأثيرها الواضح.

فالعمل الروائى، وفقا لنظرية **جولدمان**، هو فضاء فكرى إبداعى ذو بنية متماسكة تتجسد فيها رؤية للعالم، تخص جماعة ما (هى عند **جولدمان** دائما طبقة). والأساس النظرى لهذه المقولة هو أن الإبداع الثقافى بأشكاله المختلفة يعد سلوكا خاصا، يتجلى فى إبداع بنى ذات معنى، وفى السعى إلى الاقتراب من الهدف الذى يطمح أعضاء جماعة إنسانية (طبقة) ما إلى تحقيقه. وبقدر ما ينجح العمل الروائى فى إبداع هذه البنية، وتحقيق هذا المسعى، بقدر ما يكون معبرا عن «رؤية العالم» لدى جماعة (طبقة) معينة . ووفقا للمنهج الجولدمانى، تتمثل مهمة الباحث فى الكشف عن رؤية العالم فى النص الروائى، من خلال البحث عن البنية الدالة الشاملة، وعن الارتباطات الداخلية فى النص (عملية الفهم) ثم بعد ذلك البحث عن ذات (فردية أو جماعية) تمتلك من أجلها البنية العقلية المهيمنة فى العمل الروائى خاصية وظيفية دالة (عملية الشرح). أى أن عمل الباحث يغدو نوعا من المراوحة بين فضاء النص وبين عوامل تقع خارجه، يستدعيها الباحث من أجل عملية شرح العلاقة بينها وبين العمل الروائى [٢٤]. ومن أهم النماذج التطبيقية التى قدمها **جولدمان** دراسته المعنوية «الإله المختفى»(١٩٥٥) التى درس فيها فلسفة باسكال ومسرح **راسين**، وربط بين رؤية العالم فى أعمال هذين الكاتبين وبين جماعة دينية متطرفة هى طائفة **الجانسينست** Les Janse'-nistes وطبقة اجتماعية معينة هى طبقة أرستقراطية الرداء La Noblesse de robe [٢٥]، ودراسته المعنونة «نحو علم اجتماع للرواية» (١٩٦٤) التى درس فيها العلاقة بين الشكل الروائى لدى كل من **مالرو وروب ـ جرييه وناتالى ساروت** وبين البناء الاجتماعى الكلى، متحولا بذلك عن مفهوم الطبقة، مبررا هذا التحول بغياب الوعى الجمعى فى المجتمعات الأوروبية الحديثة التى صارت تقوم على الإنتاج للسوق، ويهيمن عليها النشاط الاحتكارى بصورة أفضت إلى تشيؤ الفرد الذى يجد تعبيرا عنه فى شكل «الرواية الجديدة» [٢٦].

ومن الجدير بالذكر أن النظرية الجولدمانية قد جذبت عديدا من الباحثين المهتمين بدرس الرواية، وصارت تشكل منطلقا لأعمالهم النقدية. ولهذه النظرية تجليات فى ساحة النقد الأدبى العربى، خاصة فى أعمال النقاد المغاربة، مع الاختلاف بمدى الالتزام بأسس المنهج البنيوى التكوينى الجولدمانى، ومدى الإبداع فى تطبيقه على نصوص روائية عربية [٢٧].

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

٥ ـ الرواية نفياً لهيمنة الواقع

استطاع المفكر الالمانى تيودور ادورنو Th. Adorno أن يؤسس اتجاها نظريا متميزا فى مجال الدرس السوسيولوجى للرواية، ينهض على مجموعة من الافكار النقدية التى طورها فى إطار انتمائه لما يعرف بمدرسة فرانكفورت التى كان لأعضائها إسهاماتهم البارزة فى ميادين البحث الثقافى والفلسفى والاجتماعى. وينطلق ادورنو من رفضه المبدئى للنزعة الأمبيريقية التى تزيح «الجمالى» عن مجال البحث، ورفضه النظر إلى الأدب كمحاكاة أو كموضوع للتواصل، أو بوصفه تجسيداً لرؤية معينة للعالم.

وتعكس كتابات ادورنو اهتماما خاصا بالإبداع الأدبى المعاصر ذى الطبيعةالنقدية(الطليعية)، وبتفسير كيفية «تموضع» المجتمع فى الأشكال المختلفة لهذا الإبداع (خاصة الشعر والرواية). وملاحظته الأساسية هى أن الشعر والقص المعاصرين ينزعان إلى التمرد على ما هو مألوف من إحالات أيديولوجية، أو عناصر اتصالية، أو أنساق فكرية أو مفاهيمية ، بل هما يعملان ضد ذلك كله، من خلال ما ينطويان عليه من عناصر «إيمائية» Mimetisch بعيدة عن المباشرة والمحاكاة والوصف «الواقعى» كما يلاحظ أن الأدب الطليعى يوظف لغة لا علاقة لها بكافة القيم الاتصالية النفعية، بل هى لغة تبدو «التباسية» . ومن هنا يكتسب هذا النوع من الأدب سمات جمالية تخصه وتميزه عن غيره من ضروب الأدب الأخرى التى تلتزم بالأساليب والقواعد التقليدية [٢٨].

يرى ادورنو أن السارد فى الرواية المعاصرة لم يعد يشعر انه من الممكن أن يتعامل مع عالم الأشياء بمنطق الحكى الذى كان سائدا منذ «دون كيخوته» وحتى القرن التاسع عشر، بل صار هذا السارد مدفوعا، بلا وعى ربما، إلى التوسل فى سرده بأساليب جمالية مثل: تحوير المادة التى يتعامل معها، التخييل، والحرص على وجود ما يسميه ادورنو «المسافة الاستطيقية» die aesthetische Distanz بينه ـ أى بين السارد ـ وبين القارئ [٢٩] . ومن خلال هذه الأساليب تتوفر للرواية الحديثة قدرة على نقد الواقع ونفيه. وفى فقرة ذات دلالة يقول ادورنو: «منذ قديم الزمان، وبالتاكيد منذ القرن الثامن عشر، ومنذ رواية «توم جونز» لفيلدنج، كان الموضوع الحقيقى للرواية هو الصراع بين الناس الأحياء والظروف المتحجرة. وصار الاغتراب ذاته وسيلة استطيقية للرواية. ذلك أنه كلما صار الناس، فرادى وجماعات، أكثر اغترابا عن بعضهم البعض، كلما صاروا أكثر إلغازا واستغلاقا على فهم بعضهم البعض، وأصبح البحث عن فك لغز الحياة الخارجية، الذى هو المحرك الأصلى للرواية، بمثابة سعى نحو الجوهر الذى يتبدى، فى ظل الغربة المألوفة بفعل الأعراف والتقاليد، مفزعا وغريبا بصورة مزدوجة. إن الجانب المضاد للواقعية فى الرواية الجديدة، أى بعدها المتيافيزيقى، يتكشف هو نفسه فى موضوعه الواقعى، أى فى مجتمع يكون الناس فيه منزوعين عن بعضهم البعض، ومنزوعين عن أنفسهم. وفى التعالى الاستطيقى تنعكس تعرية العالم ونزع السحر منه»[٣٠].

هكذا يمكن القول إن ادورنو هو المفكر الذى أخذ على عاتقه مهمة التنظير للأشكال الحديثة من فن القص، مفسرا الكيفية التى تلعب بها المتغيرات السوسيولوجية الخارجية دورا فى خلق عناصر لاتواصلية، متوترة، عدائية، داخل البنى الشكلية للأعمال الروائية. وعلى الرغم مما توصف به كتابات ادورنو من غموض ورومانسية وذاتية، إلا أن إسهاماته لا يمكن إغفالها باعتبارها رافداً نقدياً هاماً من روافد الدرس السوسيولوجى للرواية، ينهل منه اليوم نقاد معاصرون، خاصة فى أوربا، بصورة جعلتهم يشكلون تيارا متميزا.

٦ـ الرواية نتاجاً لآثار ايديولوجية

على صلة ببعض أفكار ادورنو، تطور اتجاه فى النقد السوسيولوجى للرواية، يمثله مجموعة من النقاد مثل تيرى إيجلتون (إنجلترا)، وكلاوس ميشائيل بوجدال، ويوتاكولكنبروك تنس، ويورجن لنك، واولا لنك ـ هير (المانيا)، وبيير ماشيرى، ورينيه باليبار (فرنسا). وينهض هذا الاتجاه على أطروحات المفكر الماركسى الفرنسى لوى التوسير،

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

وهى الأطروحات التى صاغها فى سياق مشروعه الفكرى الهادف إلى إبراز خطاب الماركسية العلمى والتمييز بينه وبين خطابها الأيديولوجى المبكر، وذلك من خلال «قراءة تشخيصية» لفكر ماركس تكشف عما لايقال بقدر تعرفها على ما يقال فى هذا الفكر(٣١).

وقد تمخض هذا المشروع عن صيغة فكرية ماركسية، صارت تعرف بـ «الألتوسيرية»، تنظر إلى المجتمع بوصفه وحدة كلية مركبة من مستويات متعددة: اقتصادية وسياسية واجتماعية ودينية وفنية وأيديولوجية، يرتبط كل منها بغيره من المستويات الأخرى، وبالبنية الكلية (المجتمع) فى الوقت نفسه. وتدخل هذه المستويات فى شبكة من الصراعات والتناقضات المتبادلة، ووفقا لطبيعة الظروف والمراحل التى يمر بها المجتمع، يكون هذا المستوى أوذاك هو المرشح للهيمنة، ويكون هذا التناقض أو ذاك هو السائد. وقد أراد التوسير بهذه الصيغة أن يبرز هرمية البنية، ولا مركزيتها، وقدرة أى عنصر من عناصر البناء الفوقى، كالفن مثلا، على لعب دور مؤثر فى إحداث التغير. وفيما يتعلق بالفن، فإن التوسير لا يدرجه ضمن الأيديولوجيات، وإن كان يرى أن بينهما علاقة فى غاية الخصوصية. فالفن يمنحنا «الإبصار» والإدراك والشعور بشىء ما يقوم بالتلميح عن الواقع... وهذا الشىء هو الأيديولوجيا التى ولد منها، والتى يسبح فيها، والتى ينفصل عنها بوصفه فنا»(٣٢).

وهذه الصيغة الفكرية هى التى تؤطر نظرية ماشيرى فى الرواية، والتى تتضح معالمها فى كتابه «نظرية فى الإنتاج الأدبى». فالأدب، حسب هذه النظرية، ليس ثمرة لعبقرية كاتب أو لقدرة ملهمة، بل هو «إنتاج» آثار أيديولوجية (٣٣). ذلك أن إنتاج النص ينهض على الإفادة من تجارب البشر العادية التى هى تجارب أيديولوجية. والكاتب يمنح هذه التجارب، باعتبارها مادة لعمله، شكلا خاصا أو بنية خاصة، ولما كانت الأيديولوجيات، بطبيعتها، ناقصة ومتناقضة، فإن النص الذى يستخدمها، ويكتشفها أيضا، تكون بنيته ناقصة و«غير مركزية»، لأنها قائمة على مواقع صمت ومراوغة. وهى أيضا لاتناظر الواقع أو تعكسه أو تعبر عن طبقة أو عن رؤية للعالم، بل هى بنية مستقلة ذاتيا، ولها زمانها الخاص وفيها اشتغال ومعالجة (من خلال رموز وأدوات وحيل أدبية) لمادة اجتماعية (أيديولوجيا) تتشكل على نحو يهتك زيفها وتناقضها هى ذاتها، ويكشف طبيعة صلاتها مع شروط الوجود الاجتماعى.

إن النص الروائى، فى ضوء هذه النظرية، ليس أيديولوجيا، وإنما هو يؤسس نفسه «ضد أيديولوجيا ما»، مثلما يتأسس هو ذاته من أيديولوجيا ما. بعبارة أخرى، يقوم النص بهدم بنى الأيديولوجيا ويفككها من أجل أن يعيد تكوينها ويحولها فى شكل جمالى. وهنا تؤسس الرواية علاقة متحولة بين ذاتها وبين الأيديولوجيا التى تتطور عنها وترتبط بها أصلا. وقراءة النص الروائى يجب إذن - كما يقول ماشيرى - أن تكون قراءة تشخيصية أو كشفية Symp-tomatic تحلل الحيل والأدوات التى ينتجها النص لكى «يخفى» تناقضات وصراعات أيديولوجية من ناحية، ويضىء ما هو «غائب» «وينطق» ما هو صامت فى الأيديولوجيا التى يشتغل عليها من ناحية أخرى. من هنا، ليس ثمة مجال للحديث عن «كمال» أو «وحدة» المعنى، بل ثمة «غيابات» absences محددة، تتجدل وتتضافر دلالاتها أو مغازيها المختلفة فى صراع وتناقض. وهذه العناصر الغائبة هى بالتحديد ما يرتبط بالأيديولوجيا. وتتحدد مهمة الناقد، على ما يؤكد إيجلتون، فى التركيز على عدم اكتمال النص، من أجل تفسير الضرورة الأيديولوجية لما هو «غير مقال» الذى يشكل المبدأ الخاص لهوية العمل (٣٤). أى أن النقد فى هذه الحالة يصبح ضربا من الكشف المنهجى العلمى عن المواقف الكامنة وراء النص الروائى.

إن ماشيرى يعد مثالا على هذا الاتجاه «الألتوسيرى» فى مجال النقد السوسيولوجى للرواية، وهو يقدم فى كتابه المذكور نماذج تطبيقية من الأدب الروسى (ديستويفسكى - تولستوى - جوركى). وتكتسب أفكاره النظرية وتطبيقاته أهميتها من كونها قد أبرزت العلاقة بين الرواية والأيديولوجيا وهى علاقة فى غاية التعقيد،

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

ولفتت الانتباه إلى مجموعة من الخصائص التى يمكن، بل يجب، الكشف عنها فى البنية الروائية: التناقض، اللاتجانس، اللامركزية، وإن كانت الصياغات النظرية والممارسات البحثية تثير تساؤلات حول مفهوم الأيديولوجيا، وحول تفصيلات عملية القراءة «التشخيصية» التى يتوسل بها الباحث **الألتوسيرى** حال تعامله مع النص الروائى.

خاتمة

يمكن اعتبار دراستنا هذه محاولة تصنيفية استهدفت تتبع الجهود الفكرية والعلمية فى مجال سوسيولوجيا الرواية منذ البدايات المبكرة وحتى الآن، وتنميط الاتجاهات الراهنة فى هذا المجال. ولا يعنى تصنيفنا لهذه الاتجاهات على النحو الوارد هنا أن ثمة حدودا صارمة تماما بين كل منها والآخر. فمثل تلك الحدود لا توجد بين النماذج الفكرية والعلمية، خاصة تلك التى يضمها مجال اهتمام مشترك، والدليل على ذلك أننا نصادف ممارسات بحثية فى حقل علم اجتماع الرواية تحاول التأليف بين أفكار نظرية مستقاة من أكثر من نموذج، بهدف تحقيق فهم أعمق لموضوع البحث.

غير أن ذلك لا ينفى وجود تباين واضح فى مدى الإسهامات التى قدمتها هذه الاتجاهات فى فهم الرواية وسبر أغوارها بوصفها نوعاً أدبياً مراوغاً ومتبدلاً، مع استثناء الاتجاه الأمبيريقى - الاتصالى الذى يستبعد العمل الروائى ذاته من مجال البحث. وفى هذا الصدد يمكن القول إن الاتجاه الوثائقى، بحكم نظرته المحدودة، تظل إسهاماته قاصرة، وأن الاتجاه الذى يعالق بين الرواية وعالم القيم والمعانى فى حاجة إلى تجديد أطروحاته وأساليبه البحثية نظرا لما يطرأ باستمرار على الحياة الحديثة من تعقد ناجم عن تعدد الأنماط الاجتماعية، وتبدل القيم والبنى الثقافية، بحيث لم يعد بإمكان الروائى تصوير كل مشكلات المجتمع وقيمه فى رواية واحدة، بل أصبح يختار بيئات أو مواقف معينة، لكنها دالة بالنسبة للعالم الأكبر، وهذا أمر يقتضى من الباحث تطوير نظرته للعمل الروائى.

وإذا كان البعض يرى أن اتجاه رؤية العالم كما يعبر عنه لوكاتش وجولدمان قد دخل حيز الكلاسيكية بمعنى أن إمكانياته النظرية لم تعد تتلاءم مع الأشكال الأحدث من الرواية، فإننا نرى أن هذا الاتجاه مازال قادرا على تقديم نفسه بوصفه مرجعية خصبة للدرس، بشرط ألا يسجن الباحث نفسه فى المفاهيم اللوكاتشية أو الجولدمانية، بل يجب عليه أن يسعى إلى التعامل المرن معها بما يتلاءم مع موضوعه المدروس. أما سوسيولوجيا الرواية عند أدورنو والألتوسيريين فتنطوى على احتمالات خلاقة غير محدودة، غير أن توظيفها وتطويرها مازال مشروطا باجتهاد الباحثين.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

هوامش

(١) Wilhelm Vosskamp, "Methoden und Probleme der Romansoziologie", Internationales Archiv Fuer sozialgeschichte der deutschen Literatur, Bd. 3, 1978, s. 1.

(٢) - ALan Swingewood , "Theory" , in :Diana Laurenson and Alan Swingewood , The Sociology of Literature, London : MacGibbon & Kee , 1971 , pp. 26 - 28 .

(٣) ـ انظر - G. W. F. Hegel, Philosophy of Fine Arts, vol. 4, London: Allen and Unwin, 1920.

(٤) - Alan Swingewood. op . cit ., pp. 31 - 40 .

(٥) Marx, Engels, Lenin, Ueber Kultur, Aesthetik, Literatur, hrsg . von Hans Koch, Leipzig: Reclam, 1975 , ss. 617(٥) 618.

(٦) - Ibid ., ss . 432 - 437 .

(٧) - Hans Guenther (hrsg.) , Marxismus und Formalismus, Muenchen: Ulstein Buch, 1976, ss.9-10.

(٨) روبرت شولز، «مساهمات الشكلانية والبنيوية فى نظرية القص» ، ترجمة صابر سعدون السعدون، إبداع، العدد ٦ (يونيو ١٩٩٥) ، ص ٢٥ .

(٩) Alan Swingewood, Sociological Poetics and Aesthetic Theory , London: Macmillan Press, 1986 , pp. 18 - 25 , 104 - 109

ولمزيد من الاقتراب من جهود باختين نحيل القارئ إلى أعماله التالية، المترجمة إلى العربية:

- شعرية دوستويفسكى، ترجمة جميل نصيف التكريتى، الدار البيضاء: دار توبقال للنشر، ١٩٨٦ .

- الخطاب الروائى، ترجمة محمد برادة، القاهرة:دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع ، ١٩٨٧ .

- الكلمة فى الرواية، ترجمة يوسف حلاق، دمشق: وزارة الثقافة، ١٩٨٨ .

(١٠) - Lewis A. Coser, Sociology Through Literature : An Introductory Reader , Englewood Cliffs : Prentice Hall , 1965 .

(١١) - Paul Hollander , "Models of Behaviour in Stalinist Literature : A Case Study of Totalitarian Values and Con trols" , American Sociological Review, Vol. 31 , No . 3 (June, 1966) , pp . 352 - 364 .

(١٢) - Windy Griswold, "American Character and the American Novel : An Expansion of Reflectican Theory in the Sociology of Literature" , American Journal of Sociology , Vol. 86 , No . 4 (Jan . 1981), pp. 740 - 765 .

(١٣) - John Hall , The Sociology of Literature , London : Longman , 1979 , p . 32 .

(١٤) - Leo Lowenthal , Literature and the Image of Man , Boston : Beacon Press, 1957 .

(١٥) نشرت هذه الدراسة للمرة الأولى فى أوائل الستينيات، ثم أعيد نشرها بعد ذلك أكثر من مرة، انظر : السيد يس ، التحليل الاجتماعى للأدب، ط ٣، القاهرة : مكتبة مدبولى ، ١٩٩٢ ، ص ص ١٤٩ ـ ١٦٢ .

(١٦) انظر: فتحى أبو العينين ، الأدب والقيم الاجتماعية القروية، رسالة ماجستير غير منشورة، قسم الاجتماع، كلية الآداب، جامعة عين شمس ، ١٩٧٦ .

(١٧) - Hans Norbert Fuegen , Die Hauptrichtungen der Literatursoziologie und ihre Methoden : Ein Beitrag Zur Literaturso ziologischen Theorie , Bonn : Bouvier , 1966 , ss . 14 - 15 .

(١٨) انظر - Alphons Silbermann , Empirishe Konstsoziolgie :Eine Einfuehrung mit KommentierterBibliographie Stuttgart : Enke Verlag , 1973 .

(١٩) انظر: - Robert Escarpit, Das Buch und der Leser :Koeln : Westdeutscher Verlag , 1961 "The Sociology of Literature" in: Internationol Encyclopedia of the Social Sciences , Vol .g , 1968.

(٢٠) - Georg Lukacs Schriften Zur Literatursoziologie, ausgewachlt u. eingeleitet von Peter Lutz, Neuwied: Luchterhand, 1977 , ss . 71 - 72.

(٢١) - G. Lukacs , Die Theorie des Romans , Neuwied :Luchterhand , 1982 , ss . 47 - 59.

(٢٢) جورج لوكاتش، معنى الواقعية المعاصرة، ترجمة امين العيوطى، القاهرة :دار المعارف ، ١٩٧١ ، ص ١٨ .

(٢٣) لمزيد من التفاصيل حول إنجازات لوكاتش، انظر الدراسة النقدية الشاملة: رمضان بسطاويسى محمد ، علم الجمال عند لوكاتش ، القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٩١ .

(٢٤) انظر : - Lucien Goldmann , "Der genetische Strukturalismus in der Literatursoziologie, Alternative ،Bd. 13, Nr. 71(1970), 50 - 60 ss .

- لو سيان جولدمان ، «علم اجتماع الأدب : الوضع ومشكلات المنهج»، مقال مترجم ، فصول ، المجلد١ ، العدد٢ (يناير ١٩٨١)، ص ص ١٠١ ـ ١١٤

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

(٢٥) - L. Goldmann. Der Verborgene Gott : Studie ueber die tragische Weltanschauung in den Pensee Pascals und in Theater Racines , Neuwied: Luchterhand , 1973 .

(٢٦) لوسيان جولدمان ، مقدمات فى سوسيولوجيا الرواية، ترجمة بدر الدين عردوكى، ط ١، اللاذقية دار الحوار للنشر والتوزيع ، ١٩٩٣ .

(٢٧) انظر فى هذا الصدد : سعيد علوش ، الرواية والأيديولوجيا فى المغرب (١٩٦٠ ـ ١٩٧٤) ، بيروت : دار الكلمة للنشر، ١٩٨١ ؛ لحمدانى حميد، الرواية المغربية ورؤية الواقع الاجتماعى ؛ دراسة بنيوية تكوينية، الدار البيضاء: دار الثقافة ، ١٩٨٥ ؛ محمد خرماشى ، النقد الحديث فى المغرب وإشكالية المنهج : البنيوية التكوينية نموذجا ، رسالة دكتوراه ، قسم اللغة العربية، كلية الآداب، جامعة عين شمس، ١٩٨٩ .

(٢٩) - Theodor W. Adorno ,Aesthetische Theorie , Frankfurt / M. : Suhrkamp Verlag , 1970 , ss . 170 - 173.

- Th . W . Adorno , "standort des Eraechlers im zeitgenoessischen Roman" , in : Adorno , Noten zur Literatur, Frankfurt /M. : Suhrkamp Verlag , 1974 , s. 46 .

(٣٠) - Ibid. , s. 43 .

(٣١) - Louis Althusser, Fuer Marx, Frankfurt / M. : Suhrkamp , 1974 .

(٣٢) داسبر والتوسير ، «رسالتان فى معرفة الفن» ، ترجمة وتقديم فريال جبورى غزول ، مجلة الف ، العدد ١٠ ، ١٩٩٠ ، ص ١٥٩ .

(٣٣) - Pierre Machery , A Theory of Literary Production , Londn : Routledge &Kegan Paul , 1978 , pp . 66 - 69 .

(٣٤) - Terry Eagleton, Critcism & Ideology: A Study in Marxist Literary Theory,London: Verso.1982, p.89.4.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

فى العدد القادم من (إبداع) :

مقالات ودراسات :

أزمة اليسار فى مصر — مراد وهبة

حين يحاكم أدونيس عصر النهضة ـ فيصل دراج

جدلية الحداثة والتنمية — صبرى حافظ

الجزء الثالث والأخير من دراسة شعرية الرواية

جوناثان كلر ت : السيد إمام

رؤية لأعمال المستشرق الكبير الراحل ـ جاك بيرك

بالاضافة إلى القصص والقصائد الجديدة...

حسين حموده

مرثية الرماد والدخان

قراءة فى رواية محمود الوردانى

«طعم الحريق»

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

- ١ -

رماد ودخان، لهما مذاق النهايات ورائحتها ووطأتها، تهيلهما رواية محمود الوردانى (طعم الحريق) على كل أحد وعلى كل شىء وتستشعرهما فى مصائر كل أحد وكل شىء: أبناء الأسرة الواحدة الذين تمزقت الأواصر بينهم، وتلاشت «التميمة» التى كانت - فى زمن بعيد - تربطهم وتجعلهم يدورون فى مدارها.. والحاضر الراهن الذى طال فيه التغير (أو قل: التشوه) ملامح الناس والبيوت والشوارع والمدن، ووسم العالم بطابع من انتفاء الألفة، وقذف بكل ما كان معروفاً متعارفاً فى متاهة متشعبة الدروب، حافلة بأسباب الغموض والنكران.. والوعى والانتماء اللذين كانا يتشبثان بالوطن - حتى لو كان منتكساً، أو مغتصباً - وكانا يراهنان على زمن محتمل، ينتفى فيه كل انتكاس واغتصاب، ثم باتا يتأسيان على حلم انقضى ومرّ، ويكابدان افتقاد قدرة الإطلال على أى زمن محتمل..

رماد ودخان، تجسدهما هذه الرواية، بكتابتها التى تحيل إلى كتابتها، وتحيل - فى الوقت نفسه - إلى فترة مرجعية بعينها، شهدت بزوغ الحلم وأفوله معاً، وبصياغاتها التى تومئ إلى نار ما كانت متوهجة ثم خبت، وتلاشى ضوؤها وحرارتها جميعاً، ولم يبق منها سوى «طعم الحريق»، ولم ينجم عنها سوى إحساس مضنٍ بالعطش، متعدد الدرجات.

- ٢ -

الانتقال من دفء الجماعة؛ من كنفها وحمايتها وأمنها، إلى توزُّع الفرد وتوحُّده وقلقه وغياباته الداخلية: طللٌ أوّلٌ تتوقف الرواية أمامه، ترثيه وتبكيه، وتدين ما

ترتب عليه من نتائج، وما أسهم فى صياغته من أسباب.

تتفكك الجماعة، فى الرواية، على مستوى أوّل قريب، يتمثل فى اختفاء الأم/ الجدة، «كريمة البرلسى»، رابطة العائلة وعمودها ودوحتها ورمز التفافها (بمعنى طوطمى، ربما). وتتفكك الجماعة، على مستوى ثانٍ أبعد، يتمثل فى انفراط أبناء هذه العائلة، وتباعدهم الواحد عن الآخرين؛ إما بالانشغال - إلى حد الضياع - فى بحث لاهث ودائب عن سبل البقاء أو التملك، وإما بالسفر الذى تنقضى سنوات انتهائه المقرَّرة ولا ينتهى. وتتفكك الجماعة، على مستوى ثالث أكثر نأياً، يتمثل فى إشارات متكررة إلى الفلسطينيين الذين بارحوا الوطن إلى الأرض تلو الأرض، والبحر تلو البحر، فى سلسلة من الغياب المأساوى المتصل.

باختفاء الأم - فيما تشير الرواية - اختفت تلك «السلطة الحاسمة» التى تميزت هذه الأم بها، وأحاطت بها أولادها الثلاثة منذ رحيل الزوج/ الأب (هل تذكرون صورة الأم، هذه نفسها فى زمن آخر، التى تتشبث بأطفالها وتندفع فى الظلمات والبرد، فى مواجهة عالم قاس، دون عائل أو مأوى - فى أعمال الوردانى الأولى؟)، كما أن فى هذا الاختفاء تسليماً بحلول - أو قل: برزوح - زمن آخر غير زمن الالتفاف القديم والإحاطة القديمة (حتى وإن اقترنا بـ «سلطة» ما)، حيث الآن قد تفرّق الجميع وتشتتوا، «حتى الميتّين تفرقوا، ولم يعد أحد ممن يموتون يدفن مع أهله» (ص١٠٧).. باختفاء الأم، وبمواضعات الزمن القائم، معاً، وضحت معالم هذه الفترة الراهنة، التى فيها قد زلزلت الأرض زلزالها، «وأصبح الجميع يجرون على أكل عيشهم ويلتقون لماماً» (ص١١٠).

وبتوزع الأبناء بين بيوت ومدن وبلدان متباعدة، غاب التعرّف الأول الحميم، على مستوى حقيقى ومجازى معاً، إلى حد بات معه الأقرباء ينكرون ملامح أحدهم القادم من سفر بعد غيبة سنوات (انظر ص٩)، وأصبحت فيه لقاءات الشخصيات، التى تتم فجأة بعد مرور زمن، بمثابة «تيمة» تتكرر فى الرواية، لتؤكد - تأكيدات متنوعة - تمزق الصلات وانتفاء التعارف والتعرف جميعاً (انظر الرواية صفحات: ٢٥، ٤٦، ٩٧).

وأخيراً، تتوقف الرواية لتسجل التناثر الأكبر: كيف ضرب الفلسطينيون فى «الأرض البراح»، وكيف طاردتهم وطردتهم المذابح من مكان إقامة عابر إلى آخر، وكيف «تفرق دمهم بين الجميع»، وأصبحوا ينفرطون نجوماً «تنشطر وتنشطر»، «وتعود للانشطار قبل أن تضع أطفالاً آخرين لاجئون [كذا] وعائدون ومسافرون وراحلون وغائبون..» (انظر ص١١٠).

بحسّ مرثية واضح وملحٍّ، تصوغ الرواية هذا التفكك/ التفرّق/ التوزع/ التناثر، متعدد الأشكال، وتضعه فى مواجهة ما يناقضه - ظاهرياً - من «حشد» ما، يظهر فى الرواية مرة بعد أخرى، ويبدو لاهياً عن كل شىء، منقاداً فى حركة شبه جبرية لا معنى لها ولا هدف؛ حيث تشير الرواية إلى ذلك الزحام الذى تحتشد الشخصيات فيه، وتتدافع فى الشوارع والميادين، فى كتلة تمور بالحركة على مستوى ظاهرى فحسب، وما من رابطٍ يربط هذا الزحام سوى التكالب على الشراء بما يومئ إلى نزوع أعمى إلى المِلْكية، وبما يشبه عبادة

جديدة يقدس عابدوها ومريدوها آلهتهم من السلع التى تحولت إلى أصنام معاصرة: «رجال ونساء وأطفال يدمدمون ويزومون ويصرخون (...) شامبو وكولونيا وبارفان وصابون (...) وواقى ذكرى وحليب أطفال وتفاح وتونة وسراويل وقمصان.. الخ» (ص١٠٠ ـ وانظر ايضاً ص١٢٩ وص١٣٧). أما ذلك الحشد الآخر، الذى اجتمع على هدفٍ ما (الاحتجاج على اجتياح إسرائيل لبنان ومذابح الفلسطينيين، فى ميدان الحسين) فقد كان مصيره التفرق.

- ٣ -

تلاشى الملامح الأولى الحميمة للناس والأشياء، والعالم الذى كان أليفاً مألوفاً ولم يعد كذلك؛ طللٌ ثانٍ تبكى عليه الرواية، وترصد ـ بقدر من الأسى ـ تفاصيله التى تنامت واكتملت، لتجعل أغلب الشخصيات يبدو كأنه يعيش فى غير زمنه، أو يبدو كأنما قذف به فى زمن آخر لم يختره.

فى هذا السياق، نواجه انقطاع الملامح الراهنة عن الملامح القديمة؛ فنرى من يخاطب نفسه: «ربما لو نظرت إلى وجهى فى المرآة (...) لما تعرفت على ملامحى» (ص١٩)، ونشهد ذلك السعى الدائب، المقضىّ عليه بالخسران، إلى استعادة القسمات الأولى، فيما قبل تغير وتشوه كل قسمات: «هذه فايزة إذن ـ هكذا قال أحمد لنفسه، وهو يجهد فى الجمع بين ملامحها وملامح الطفلة التى.. الخ» (ص٨٣)، كما نشهد مقارنات متصلة ترسم المفارقات بين الملامح التى كانت والملامح القائمة: «أما شعرها القصير فكان قد نحل وخفّ كثيراً (ص٨٤)، «كان جسمها قد نحل كثيراً (...) قبل أن يغلبها فمها ويلتوى رغماً عنها» (ص٨٥)، «كان جلال يسترجع ملامحها القديمة (...) جرمها الطويل النحيل قبل أن ينحنى ظهرها..» (ص١٣٧). وفى هذا السياق، أيضاً، نرى كم «تغيرت واجهات المحلات وأسماؤها» (ص٧٦)، وكيف امتد الإهمال إلى ذلك الرونق الغابر، حيث «الحجرتان البغدادلى سقط خشبهما» (ص١٠٧)، وحيث عشش العنكبوت فى الصالة التى كان لها مجدها فى زمن بات ينتمى إلى الذكريات فحسب (انظر ص٤٧)، ثم نرى ـ فى النهاية ـ خلاصة ذلك التغير/ التشوه التى تجسّد فقدان الألفة فقداناً نهائياً: «كان كل شىء قد تغير فى مواجهته. عمارات شقت السماء وبيوت تناثرت فى كل مكان (...) وسرعان ما فقد ألفته القديمة» (ص١٣٨).

- ٤ -

يقترن بالأسى والبكاء على التميمة التى انفرطت عناصرها، وعلى الملامح التى تغيرت وتشوهت، تأسٍّ وبكاء آخران، على الزمن الذى انسرب، مرة وإلى الأبد.

الملمح الأساسى لحضور الزمن، فى هذه الرواية، يصطبغ بمسحة الاستعادات المتكررة لعالمٍ قد ولّى وذهب وتناءى عن حاضر الرواية. تنبثق هذه الاستعادات كثيراً، وتلحّ على الشخصيات وتنتشلها من حاضرها، وتعود بها إلى عبق قديم لوقائع قديمة: «وحكى لها عن المرة التى تاها فيها معاً ووصلا معاً حتى شارع شبرا فى حرب ٥٦..» (ص٥٧)، «.. افتكرتكم وأنتم تلعبون من تلاتين سنة» (ص١٠٧)، «وتذكر (...) الأسبوعين اللذين قضاهما هنا قبل سبع سنوات» (ص١٣٧)، «انبثقت أمام

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

أحمد صورتها كما حكتها له أمه منذ أربعين عاماً خلت» (ص٨٥). ويتصل بهذه الاستعادات ما يشبه «الرصد البيوجرافى» لسيرة بعض الشخصيات، بلغة الحوليات التاريخية المعروفة، التى تتوقف عند الوقائع المهمة، المفصلية، وتسقط ماعداها من أحداث أقل أهمية: «شهدت الإسكندرية فى الأربعينيات زواج كريمة البرلسى (...) كانت هى قد تخرجت فى المعلمات المتوسطة (...) تعرفت كريمة على حياة أخت إسماعيل (...) وحين انتقلت إلى القاهرة وسكنت فى شبرا ومات إسماعيل سراج، تقطعت الحبال بينها وبين أغلب رجال ونساء هذه العائلة.. إلخ» (ص٧٠).

هذه الاستعادات، تبدو مرتبطة بسعى ما إلى مدافعة ثبات الزمن وركوده. وفى أغلب مساحات السرد بالرواية، يلوح ثبات الزمن وركوده، ويتأكدان، خلال صيغ متعددة، أغلبها يستخدم علاقات «السرد المتواتر» التى تصوّر، فى العبارة الواحدة، مرة واحدة، ما حدث ويحدث وسيحدث مرات عدة: «كل صباح تستيقظ مع نبيل وندى..» (ص٣٤)، «تعودت منذ انفصلت عن زوجها أن تستيقظ عصر الأحد» (ص٥٥).. إلخ. فى هذا السرد الذى يجعل من الحدث العابر حديثاً مقيماً، يُختصر الحاضر بكل علاقاته فى أنه «أوان الذبح» (انظر ص٧٨)، وتُغلق الأبواب المفتوحة على أى زمن محتمل؛ وحتى تلك الإشارات الزمنية التى تنتمى إلى «اللواحق»؛ حيث يتم الإيماء إلى زمن تالٍ لزمن الحاضر، تظل ـ تلك الإشارات ـ من قبيل التقدم خطوة واحدة فى «أمام مفترض» ـ إن صح التعبير ـ أى التقدم من نقطة ماضية إلى نقطة حاضرة فحسب، بما لا يجاوز «الراهن» فى الرواية ولايخرج عن دائرته. يقول الراوى، مثلاً: «فيما بعد سيعرف أحمد (...) أن زعماء «القوى السياسية» استقلوا سياراتهم تحت حصار الأمن» (ص٣١)، أو يقول: «وسوف تنجب اثنين آخرين سيعملان معلمين» (ص٧٠)، ولكن السرد، فى مواضع أخرى، سيمرّ بالزمن المحتمل المتضمن فى هذه العبارات، وسيجعلنا نرى شخصيات الرواية وهى تعانى الإحساس بالدوار فى طاحونة الحاضر، ولا تستطيع أن تجاوزه.

انقضى، إذن، الزمن الذى انتمت شخصيات الرواية إليه، فلم تعد تملك سوى عزاء استعادات أزمنة منقضية، وهى إذ تمارس هذا العزاء، بالفعل، إنما تجتر الأسى، والحسرة على لبن قد انسكب، ولم يعد ممكناً، على الإطلاق، الحصول على شىء منه.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

ـ ٥ ـ

هذه المرثية متعددة الأسباب والأبعاد، تتجسد خلال تقنيات يمثل «التنوع» قانوناً من قوانينها الأساسية، بما يجعل عالم الأسرة المحدودة التى تفككت موَازياً لعالم أكبر، وبما يجعل البكاء على طلل صغير اختزالاً لبكاء على أطلال أشمل، وبما يجعل تغير الملامح التى انقضت لتظهر ملامح أخرى، فى حيوات شخصيات الرواية، تعبيراً عن تغيرات متنوعة، فى فترة مرجعية كاملة؛ انحسرت فيها علاقات وبرزت علاقات، وبما يجعل الرواية ـ أخيراً ـ أشبه بإدانة فنية متعددة الزوايا لكل ما يمكن إدانته من ممارسات، فى ذلك العالم الذى كان ينطوى على وهج الحلم، وأصبح مشبّعاً برماد الكابوس.

فى هذا المنحى، نجد أن الملمح الأساسى لصياغة الراوى، فى فصول الرواية الثمانية عشر، هو «تعدد المراكز» التى يوازى خلالها الشخصيات؛ حيث يتقاطع صوته وصوت «أحمد» (انظر، مثلاً، صفحات: ٢٧، ٦٤، ٨٧، ٨٨)، أو يتقاطع صوته وصوت «جلال» (انظر صفحات: ٢١، ٢٢، ١١٣، ١٣١)، أو يتقاطع صوته وصوت «ناهد» (ص٣٤)، أو يتقاطع صوته وصوت «مجدية» (انظر صفحات: ٥١، ٨٧، ٨٨)، أو يتقاطع وصوت «فريال» (ص٥٥) أو وصوت «نبيل» (ص٦٧)، كما قد يوازى الراوى شخصيتين معاً فى الحيز الواحد (لاحظ موازاته لأحمد وجلال صفحات: ٣٩، ٦٩، ٩٧، ١٠٥، ١١٩).

وفضلاً عن هذا التنقل (الذى تنعكس فيه رؤى الشخصيات خلال رؤية الراوى، وتتداخل معه لغاتها ولغته، وتتواشج عبره أحكامها القيمية بأحكامه، بما يفسح مجالاً أكبر للتعبير عن الإحساس بافتقاد النار التى خبت، ومعاناة دخانها الخانق)، ينهض سرد الرواية على نحو مركب؛ حيث يتمثل الراوى، فى مواضع عدة، صوت الشخصية، ويجعلها بديلاً عنه، ثم تتحول «الشخصية/ الراوى» إلى مخاطب مروى عليه، وبذلك يصبح المونولوج الداخلى حواراً خارجياً مفترضاً؛ كأن فى ذلك محاولة جديدة لتمثل الصوت القديم الصارخ وحيداً فى البرية. مثلاً، يخاطب أحمد نفسه بضمير المخاطب، بعد أن يحتل موقع الراوى: «بيروت التى حلمت بأن تراها ولن تراها» (ص٢٩)، «...لكنك كنت أحمد...» (ص٣٥).. إلخ.

هذا التنوع فى زوايا رصد العالم، يتدعم بتنوع آخر فيه يتباين وعى الشخصيات ويتصادم. وبينما يقول جلال، مثلاً: «كفانا حروباً من أجل فلسطين والأمة العربية» (ص٧٧)، يبدو أحمد مهموماً بقضية الفلسطينيين التى تلح عليه، بطرائق شتى، طيلة فصول الرواية.

تعدد صور الراوى ومواقعه، وتداخل صوته وأصوات الشخصيات، يتصل بنزوع ما إلى تناول حقائق مرجعية بعينها، فى فترة بعينها، كما يتصل بمحاولة للإلمام بوجوهها المختلفة والمتصارعة. تشير الرواية إلى هذه الحقائق المرجعية خلال حيل شتى: ملاحظات أحمد حول الأحداث الخارجية المتعينة، «تتجسد هذه الملاحظات فى أقواله وفى سرد الراوى الموازى له - (انظر ص٢٩)، وتعليقاته الداخلية، فى مونولوجاته، على ما يحدث (انظر ص٧٥).. أو توقف الراوى لوصف تفاصيل صورة فوتوغرافية تجاورت فيها طفلة - أصبحت عجوزاً، فى حاضر الرواية - مع الرئيس تيتو والرئيس عبد الناصر (انظر ص٨٠).. أو التوقف عند اقتطاعات من الأخبار التى تتضمنها الجرائد (ص٩٩ وص ١٢٧)، أو استعادات التقاط قديم من إذاعات «مونت كارلو» و«لندن» و«صوت أمريكا» (انظر ص١٠٣). كذلك يتدعم هذا الاحتفاء بالحقائق المرجعية خلال إشارات إلى أسماء بعينها (انظر مثلاً ص٢٨).

وهكذا من «المرجعى» الواضح للجميع، إلى «الداخلى» الخاص بأحلام الشخصيات وهواجسها، تحاول (طعم الحريق) أن تجعلنا نقرن «الوثيقة» بـ «الإحساس»، وأن تصوغ من الفردى المحدود ماليس فردياً أو محدوداً.

- ٦ -

مثل هذا العالم، المشبع بروح المرثية، المثقل بأحكام قيمية، يتناءى رصده عن لغة الوردانى الأولى. ليس هنا

ظلٌ لاهتمام بدقة الرصد المحايد، الذى «يشيّئ» العالم، بما يستعيد تجربة الان روب جرييه وأقرانه. وليس هنا إعلاء من شأن التفصيلات الخارجية، بحيث يتوارى كل ما يتصل بـ «دواخل» الشخصيات ومشاغلهم. بل هنا لغة جديدة؛ كأنها «لغة أخرى»، تراوح بين رصد ما يُرى وما لا يُرى، بين ما يبين للشخوص وللراوى وما لا يبين. من هنا، يتجاور تسجيل أصوات المشهد، وما يعتمل فيه من حركة، وأيضاً ما يبدو كامناً مستتراً فيه: «وهم يأكلون السندوتشات ويصفقون ويغنون ويزعقون منادين على بعضهم البعض. وثمة شراسة مكتومة تتبدى.. إلخ» (ص٨١). أو تتقاطع تفصيلات المشهد مع ما تتلقاه حواس الشخصيات من هذه التفصيلات: «استطاع أحمد أن يبتسم فى النهاية، والشارع العريض ينهض أمامه (...) ورائحة النيل قريبة» (ص ص ٣٩، ٤٠).

من جهة أخرى، تبارح لغة «طعم الحريق» السرد الأحادى القديم، لتتداخل فى العبارة الواحدة، دون أية علامات ترقيم، مستويات شتى: شعارات كانت ساخنة فى فترة ما، وخطاب لمن كان شاهداً على حلم وبات محاطاً بالإحباطات،ووصف شبه تسجيلى - لا ينتمى إلى شخصية بعينها - لتظاهرات كانت تحتج على ما يستحق أكثر من الاحتجاج، ومونولوج أشبه بالبوح عن حياة تسربت دونما انتباه.. وتتجاور هذه المستويات فى عالم واحد منداح، فى الفقرة الواحدة: «فلسطين عربية ومصر عربية وهتاف يدمدم متعالياً حتى يصبح زئيراً ويتعالى فى محاولة يائسة لوقف الدكّ اليومى والاجتياح والإبادة أنت شهدت بعينيك احتفالات فتح فى المدن المصرية (...) وأحببت ناهد وحرب أكتوبر.. إلخ» (ص٣٠).

- ٧ -

بقايا النار التى يومئ عنوان الرواية إليها، والتى تختصر الانتقال من عالم داخلى فردى إلى عالم خارجى جماعى، ومن مرحلة مرجعية إلى مرحلة مرجعية أخرى، تتجسد أيضاً فى الرواية خلال إلحاح على دلالات بعينها، بطرائق متنوعة. فى هذا السياق، تواجهنا الرواية بعطش يكاد يكون بلا ارتواء، ومعاناة متكررة للإحساس بالحرارة والاختناق، وبمزاحمة جدران ضاغطة، وصور لحلوق تشعر - حرفياً - بطعم الحريق، وقيظ يبدو محيطاً مطبقاً. وتتحقق كل هذه الدلالات خلال مساحات شتى بالرواية:

«قالت له (...) أن ينتقلا إلى الصالة بدلاً من النار الموقدة التى يصطليان فيها. وكان يشعر بالعرق يغمره» (ص٩)، «وكان الجو الخانق فى الحجرة الضيقة، والعرق الذى استسلما له، يغمرهما» (ص٦)، «بسمة التى أحرقتها الشمس» (ص٧)، «كانا غارقين فى العرق» (ص٨)، «انتفض (...) مبلولاً تماماً فى العرق» (ص٢١)، «ويزفر غارقاً فى العرق أمام أرتال السيارات» (ص٢٤)، «.. يستيقظ (...) مرضوضاً عطشاً» (ص٢٧)، «كان كل منهما يشم الآخر فى زمتة الهواء» (ص٥٥)، «.. وعطشان..» (ص٩٨)، «.. زائغو البصر على وشك الاختناق» (ص ١٠١)، «.. محترقاً من العطش الذى يكوى شفتيه» (ص١٣٥)، «أوناش تدور فى النار الموقدة» (ص٤٢)، «.. فى تلك القيلولة الخانقة..» (ص٥١)، «تذكرت (...) ذلك النهار القائظ» (ص٥١)، «رمال صفراء متقدة فى شمس ما قبل الظهيرة..» (ص٨١)، «وواجهها القيظ» (ص٨٦)، «كانت عينا جلال محمرتين والشارع القائظ يهتز أمامه» (ص١٠٥).

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

قد تواجه مثل هذه الدلالات، أحياناً بدلالات نقيضة، حيث نجد إشارات إلى الرطوبة (ص١٠ وص١١)، ورائحة النيل (ص٤٠)، والصابون المعطر والماء (ص٢٢)، والحرارة التى تخفّ (ص١٠٩)، وإمكان الاحتماء من حرارة الشمس (ص١٢٩)، والإطلال على البحر (ص٧٩).. ولكن هذه الإشارات جميعاً تظل عابرة، استثنائية، لا تنفى - أبداً - الدلالات المهيمنة المتصلة بمعانى الحرارة والاختناق والعطش، فضلاً عن معانى «رائحة الحريق» التى تلح، بدورها، إلحاحات عدة: «هاجمتها رائحة الحريق والشمس العالية» (ص٣٥)، «لغيابها طعم الحريق فى حلقة» (ص٥٧).. إلخ.

- ٨ -

خبت، إذن، فى هذه الرواية، النار القديمة، ولم يبق منها سوى طعم لا يوصف، وإن كانت دلالاته ملحة ووطأته متصاعدة. وآل، إذن، العالم الذى كان متوهجاً بالحلم إلى مرثية رمادية تخلو من كل وهج. وتحولت، إذن اللغة الأولى، الأحادية، إلى لغة أخرى؛ لغة تجاوز اغتراب الفرد وتشيؤه إلى اغتراب الجميع ونفيهم متعدد المستويات؛ وتبكى - بانتحاب الكلّ، وليس بنهنهة الفرد الواحد - ذلك الأفق الذى كان مفتوحاً على احتمالات حبلى بآمالٍ ما، وبات مسدوداً بالطلل فوق الطلل، محجوباً بالغبار والدخان والرماد جميعاً.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

محمد صدقى

الجارية . . والسلطان . .

● الفصل الأول

● من بداية الحلم.. إلى مشارف الحقيقة..

- ١ -

... رفع السلطان رأسه عن وسادته يتقلب فى فراشه إثر حلم مزعج، زال النوم عن عينيه..

تنبه لما حوله، وكأنما يدٌ غامضة قد اقتلعته من وهدة الكرى ، جعلته يتيقظ وسط فراشه من نومه..

كفاه حول رأسه، وعيناه تجوسان محملقتان فيما حوله وفوقه وتحته يحاول أن يتأكد حقيقة من أنه فى فراشه، داخل قصره، بين حراسه، وأن ما رآه ليس إلاّ حلماً.. مجرد حلم، رآه فى منامه..

كان وكفاه حول رأسه يكاد يحول دون أن يعود لأذنيه صراخ جاريته «تمر حنة» .. يود لو تغيب صورة تلك الحالة المفزعة التى رأى نفسه عليها وهو حاسر الرأس فى ملابسه الداخلية موثق بتلك السلاسل الحديدية الثقيلة حول عنقه وصدره وساقيه إلى قمة تلك المئذنة العالية التى لا يعرفها، لا يستطيع أن يحدد لها مكاناً فى مدينته، عاصمة سلطنته..

كان يحاول عبثا، مغلقاً عينيه، يضغط بكفيه حول أذنيه أن يهرب من آلام قيود جسده وهو يعود يتذكر. يرى نفسه معلقاً مقيداً بين السماء العالية والأرض البعيدة، ينظر حوله لأسطح مبانى المدينة، بيوتها ومتاجرها .. وأسفله فرسانه وجنوده يقاتلون أعداءً لا يعرف كنههم.. ولا من أين يأتون..

فرسان يتقاتلون فوق صهوات جيادهم بسيوفهم، يسقط بعضهم صرعى، بينما يفر الآخرون أمام صياح هازميهم، متفرقين فى مداخل الشوارع الجانبية والأزقة، مطاردين، حتى لم يعد يتبقى فى فضاء الميدان أمام المسجد سوى الصمت والوجوة الفزعة وراء النوافذ وأبواب الدكاكين..

فزَع السلطانُ يتساءل، لا يعرفُ، لا يتذكر كيف جئَ به إلى مكانه هذا.. من قيده؟ علقه هكذا.. ماذا حدث..؟

وهو ينتبه، يصحو من سرحة تذكرة لصور رؤياه المثيرة وإحساسه بوخز القيود حول جسده راح ينظر حواليه للصمت فى فراشه، وأول شىء يخطر بباله سؤال.. هو .. «تمر حنة» جاريته التى رآها بين احداث رؤياه تصعد إليه..تفك قيوده عن المئذنة.. تهبط به إلى سطح المسجد المفضية إلى دروب وسراديب صاعدة هابطة، تستحثه ان يلحق بها لينجو.. ما هو شأنها مع كل ذلك الهول الذى رآه فى منامه..؟

أخيراً كان قد فك قيد رأسه من ضغط كفيه وقد تلاشت أصداءُ كلمات جاريته الصرخة فهى تحذره..

إدراكه اليقظ أخيراً لحقيقة وجوده سليماً معانى من كل ذلك الشر كان قد جعله يسيطر على حواسه، يتمالك نفسه، يتذكرا هادىء الخاطر بعض الشىء كلمات «تمر حنة» وهى تصعد إلى أعلى المئذنة تفك قيوده، تنزل به درجات سلمها الداخلى تهمس له وهما يبتعدان عن المسجد، ترجوه أن يستمع لها، تنصحه أن يأخذ حذره، لا يصدق بعد الآن تقارير كبير بصاصيه، ، أو مستشاريه.

فى صحوته اليقظه هذه كان يكاد يرى صورتها، يسمع نبرات كلماتها تطلب منه أن يسرع إلى قصره، يتدبر فى أموره حتى يخرج غدا متخفياً إلى وكالات الصناع، إلى مجلس بيت القاضى، إلى ديوان المظالم، إلى السوق الكبير يرى الناس وهم يشترون ويبيعون، يبحث بين أولئك الخلق عن الحقيقة التى هى غائبة عنه.. يفعل كل ذلك قبل أن يعقد مجلس وزرائه وقواد جيوشه لاتخاذ القرارات اللازمة لإنقاذ البلاد من ذلك الشر الذى يتهددها.

عاد يتذكر، بوعى أكثر صفاءً، وجه جاريته وهى مهمومة فزعة من حالته، تمسك بذراعه، تتحسس آلام صدره، ترجوه متوسلة أن يسرع.. يسرع.. آه..«فوق المئذنة» هى إذن لم تأت إليه فى فراشة، توقظه، تحدثه، تحذره، رآها فى منامه فوق المئزنه وقد جاءت تنقذه.. كان ذلك حلماً.. أيمكن..؟..

لكن أية حقيقة تقصدها «تمرحنه».. ولماذا متخفياً فى غير هيئة السلطانية.. لماذا..؟

وهو يواصل محاولة استرجاع تفاصيل رؤياه بترتيب صورها، وعودة تواردها على ذهنه، والحوار الذى دار بينه وبين تمرحنة» وجد نفسه يمد ذراعه يسحب حبل الستارة الجانبية يكشف من النافذة ضوء النهار الذى بدأت تباشيرة تلوح فوق قمم أشجار حدائق قصره، ورءوس ووجوه حراسه المتناثرين بين فتحات الابراج وابواب الاسوار باسلحتهم..

خلال سرحته المتأملة مد السلطان ذراعه، تناولت أصابعه الجرس الفضى الصغير قرب وسادته يحركه فتصدر عنه صلصلة رقيقة راح يكررها ويكررها، حتى انفتح باب الحجرة ولاح له وجه جاريته «تمر حنة» ببهاء طلعتها، وكنوز جسدها

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

التى تبرزها فتحات وثنايا ردائها المخملى الأزرق، شركسية فى الثلاثين من عمرها، بيضاء البشرة ، تتوج وجهها القمرى هالة من الشعر الأحمر، تضحك عيناها الخضروان وهى تقترب منه، تنحنى مع رجاء الرضا برأسها ويداها مبسوطتان حول كيانها الرشيق تهمس:

ـ مولاى .. أصبحت سعيداً ، مشمولاً برعاية المولى وموفور الصحة والسعادة، سمعت جرس ندائى..

ـ تمر حنه .. تعالى .. أجلسى بقربى .. أمسكى يدى بقوه

مد لها ذراعه مفرودة الأصابع ترتجف..

قالت وهى قلقة تلمس راحة يده، تسرق نظرة مضطربة إلى قسمات وجهه المتغيرة عن طبيعتها التى تألفها:

ـ مولاى .. لك الطاعة .. هل ..

اختنقت كلماتها الهامسة فى حلقها مع كلمات تساؤله المضطربه

ـ تمر حنه .. لماذا تحاورينى بكلماتك المخدرة فى منامى الذى أفزعنى..؟

ـ أنا يا مولاى ..؟ ترانى فى منامك بالاضافة إلى تواجدى معك فى صحوك .. يا لسعادتى..

ـ لا .. لا يا تمر حنه .. أصدقينى .. هل دخلت هنا أمس وأنا فى غفوة نومى وتحدثت معى وأنا مثلا بن الصحو والنوم بعد ما كان بيننا..؟

ـ لا يا مولاى ، لقد خرجت بعدها أنت لاجتماعك بالاتابك ومقدم العسكر ثم عدت متأخراً إلى جناح السلطانة حفظها الله.

ـ السلطانه .. آه ـ تذكرت شجارها معى بسبب غياب طبيبها .. إذن ماذا حدث.؟ ما رأيته فى منامي؟ حديثك معى كان خلال نومى فعلاً، مجرد رؤيا مزعجة..

هز رأسه متعجباً، ويده تربت على كتفها، ونظرته تتعلق بالتماع خضرة عينيها وهى ترقبه مندهشة.. يقول:

ـ لكننى أعتقد أن ما سمعته منك ولاتزال أصداؤه فى أذنى هو حديث يمكن فعلا أن يرد على لسانك، يعبر عن بعض مكنونات صدرك التى تخشين البوح بها، فأنت أحيانا تحذرين غضبى..

حرك رأسه يتأملها وأصابعه تجوس خلال شعر ذقنه الحمراء

- لفرط تعلقى بك فأنا أعرف ما قد يرد على لسانك من توقد ذهنك بكثير من الخواطر المثيرة اللماحة والحذرة، يا كثيرة القراءة فى أخبار السابقين وجليسة معلمك الموسيقى الضرير ابصر المبصرين

- معلمى يا مولاى..؟

- نعم.. ذلك الموسيقى، الشاعر، الفكة، «الملا عثمان»، الرحالة، القارئ الضرير، الذى لا أمل سماع شجن صوته يتلو سورة يوسف أو مريم.. والذى جاس بيوت سيدات السلاطين والأمراء يقرأ القرآن، ويتغنى بالتواشيح والغزليات يداعب يسحر أنامله أوتار عوده، ويسمع أدق الأسرار خلال بهجة النفوس.. ذلك الشاعر الحافظ للأنساب وتواريخ الظلمة وقصص أصحاب النزوات الشاردة.. إنه هو الذى منحك ما جعلك تجوسين فى تلافيف رأسى بأفكارك التى تشبه ما سمعته منك فى رؤياى..

قالت هامسة حذرة..

- مولاى.. هل أطلب لك الشاى بالعنبر..؟

- لا.. لا.. بالنعناع الأخضر الآن.. استريحى أنت.. ولنتحدث..

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

تناول السلطان الجرس النحاسى العالى الصلصلة المعلق إلى يساره يهزه بين أنامله حتى ظهرت جاريته - مسكه - بالباب فأسرعت اليها «تمرحنه» تهمس فى أذنها، ثم عادت مسرعة

- مولاى.. أتمم على نعمة حديثك الشيق، ماذا رأيت فى منامك وجعلك تستدعينى مستيقظاً مبكراً على غير عادتك..؟!

- لا.. لا.. أولاً.. قولى لى:

- بماذا تريد أن أحدثك يا مولى عقلى وجسدى..

- ذلك الرحالة بين أحداث الزمان، استاذك المعبدى الصوت، منعش الأرواح من كبوات الاتراح مخرس الأطيار على أعالى الأشجار، بماذا عساه يكون قد أوحى لك من ذكاء علمه، ورقة صفو روحه، من نصائح أو أسرار يكون قد طلب منك طرحها على مسامعى وأنت بين يدى.. هو يعرف أننى أستجيب للسماع إليك..؟

- مولاى.. حلمك قبل علمك.. وصبرك قبل أمرك.. لقد علمتنى الراقصة - نصيب - فى رحاب قصور أحلامك بى، لغة إيماءات الأصابع، قبل ذراعاى وساقاى..

- يا «تمرحنه».. خلينا معاً فى جوهر ما يشغلنى أمره،

أضاف يحنو عليها بنظرة تشوب مودتها أطياف أسى باسم:

- غير لغة انعطافات عنقك وصدرك وذراعيك، قبل الاثارة الذكية بجنون محتواك الفياض، قبل ما تجيدين منحه وأخذه، أريد بعد تلك الرؤيا المنامية التى لاتزال تأخذنى بالقلق والتخوف، أريد.. قولى لى.. أصدقينى.. ما وراء نصيحتك التى سمعتها منك بالحذر من كبير البصاصين ومستشارى من الوزراء وقادة الجيش.. ماذا يكون قد نما إلى علمك، أو كلفت بإسدائه إلى من نصائح..؟

- ماذا أقول يا مولاى.. دعنى استسمحك وأسألك.. هل أنت غاضب منى، ومن استاذى «الملا عثمان» هل يضايقك أننى أسألك أحياناً عن بعض الأخبار التى يتهامس بها البعض بين جنبات القصر، داخل مقصوراته أو فى أركان إبهائه عن ذلك الخطر الذى يحتشد على حدود سلطنتك صانها الله من أعاديها وأعاديك.. ثم ماذا حدث منى مما يكون قد ضايقك، أو لا يرضيك فى تلك الرؤيا المنامية..

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

هز السلطان رأسه

- ليس فقط لا يرضينى.. قولى، يزعجنى..

- يا حفيظ.. يا خافىَ الألطاف، نجنا مما نخاف..

- أنا الذى أصبحت أقولها بعد حديثك معى خلال فرارى وانقاذك لى..

- أنا يا مولاى..؟ كيف أنقذك.. وماذا كنت أقول لك حتى تنزعج هكذا من كلماتى.. مجرد كلمات..!!

ضحكت «تمر حنة» تلمس بأصابعها الرقيقة الناعمة ساقه ثم تتسلل بها إلى صدره..

- هذا دليل يا مولاى على أننى لم أشبع من فيض لقياك بى فى الواقع حتى أطمح فى زيارتك خلال نومك، يا لسعادتى إذا تلاقينا حتى وأنت بين وهدة الكرى..

خفت صوتها يبوح بحنوٍ أكثر، ويقظة توحى بحضور عقلها مع جسدها:

- لكننى أخاف.. أصبحت قلقة مما تحكيه عنى.. ماذا كنت أقول لك؟

قال السلطان نافذا بنظراته فى صفاء عينيها الخضراوين:

- كنت تثيرين نوازع الحذر المستريب فى عقلى وأنت تجادلينني حول نوايا وخطر بعض رجالى فى السلطنة، حول عامة الناس وما يضايقهم من أمور معاشهم، عن خسف أجور أصحاب الحرف، وأن الناس البسطاء يهلكون فى سبيل الحصول على قوتهم، وأن الرشاوى، تفقد الكثيرين الثقة فى كل من حولهم وفوقهم.. لقد أصبحت لا تدرين أنك تتدخلين فى أمور السلطنة وأهلها وأنا فى أشد ظروف الرهبة والهلع مما كنت أعيشه وأفكر فيه خلال ذلك الحلم المزعج..

قالت «تمر حنة» تدارى فطنتها وحذرها بين أطياف ابتسامتها وعطر شفتيها مقترية أكثر من أنفاس السلطان..

- مولاى.. شئون السلطنة.. حذرتك من أخص رجالك قربا، وأدعوك الآن لمتابعة شئون العامة من الناس وهمومهم.. كيف لجارية مملوكة أن تجرؤ على..

- آه.. هذه بعض كلماتك نفسها فى الرؤيا..

- ماذا جرى يا مولاى..؟

- الذى جرى وحدث منذ قليل أنك تتدخلين بطريقة ملفوفة فى شئون سلطنتى، لا تعجبك معالجتى لكثير من الأمور، طيبة قلبى، صبرى على طمع الطامعين فى حلمى، طول احتمالى على تحمل دسائس الطامحين عن جشع لزهو السلطة من كبار مماليكى.. تقييمى لخلصائى، تحذرينني من أتابك العسكر الشركس والمرزوقية والخصاصين، وأمين سر خزانة بيت المال، تتهمين كبير البصاصين الخاص بشئونى الذى استأمنت عينيه وأذنيه، ضميره وجيبه أستمع لتقريره اليومى كل ليلة.. تسخرين من ولاء مقدم العسكر وهدايا شهبندر التجار، ثم أخيراً ترتابين فى نوايا أمير الجيوش فى الولايات.. كيف..

قالت متراجعة عنه بصدر يدعو أكثر مما يبتعد.. وهى تبتسم مستنكرة، وكأنما تلتمس السماح من عينيه قبل عقله..

- كل هذا يا مولاى حدثتك عنه فى المنام؟

- فى المنام، والصحو، عبر بعض أحاديثك الماضية معى..

- تجرأت وقلت ذلك كله.. همست مخدرةً به خائفةً منه.. أم؟

- لا .. قلت لى ذلك بوضوح حاسم وعتاب وتحذير بعد أن فككت قيودى وأنا معلق على قمة مئذنة ذلك المسجد الغامض الغريب عنى وجنودى تهزم أمام عينى.. ذلك كله رأيته فى المنام وسمعتك تحدثيننى به، وأنت تقودينني، تهربين بى

عبر منافذ غريبة فى بناء ذلك المسجد، من أين.. إلى أين.. لا أدرى.. حتى صحوت من نومى مختنقاً استدعيك لهذا الحديث.. وأنا أشك، أرتاب، أكان حلماً.. أم..!

ـ مولاى.. كيف حدث كل هذا.. استوعبته كله مع ظنونك السابقة، فى حلم راحة جسدك.. أم بين سابغ يقظتك مع تعسيلة الضباح فى فراش المتعة.. مولاى.. أنا غير مسئولة ولا أحاسب عن رؤيا منام ضايقك أو ذكرك بأحاديث سابقة لى معك، ربما هى أفكار كانت تدور بذهنك بعد اجتماع أمس، أو أخبار سيئة قد يكونون أبلغوك بها حتى شردت خواطرك وشغلتك قبل نومك، ثم تجسدت لك صوراً اختلطت بها صورتى فى منامك.. ثم لعل لحظات حلمك كانت تتوافق أكثر من مرة فى رغبتى أن أزورك فى فراشك، اطمئن على هدوء أنفاسك خلال نومك.. لولا أننى أحجمت، ثم احجمت.. ثم احجمت..

قال السلطان مفتر الشفة، فاهماً مغزى تكرار كلماتها الأخيرة..

ـ تمرحنه.. كيف تفسرين الأمر هكذا.. أما خطرت مثل هذه الأفكار والاحتمالات السيئة.. والنصائح.. برأسك أمس.. أو هذا الصباح.. أفصحى.. تكلمى..

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

أطرقت «تمر حنة» برأسها.. تتلمس ضفائر شعرها الذهبى لحظات، حتى همست:

ـ أبداً يا مولاى.. حتى لو كان قد خطر بعضها على ذهنى لشدة تعلقى بك، وحرصى على استمرار إزدهار ملكك كيف كنت أجرؤ.. ما أنا إلا جارية ملك يمينك، اشتريتها لطفاً منك وكرماً وسعداً لحياتى ومستقبلى، بعد أن رفعت من قدرى بدفع ثمنى ثلاثة الاف دينار حمصى ذهبى..

ـ آه يا «حويطه»، يا طموحة العقل، يا ذربة اللسان، يا خضراء العينين، يا بحر الأمواج المتلاطمة.. يا..

ـ عفواً مولاى.. ما أنا إلا جاريتك التى أكرمتها بوحدانيتها الأثيرة عندك، مستعففاً عن أى استمتاع بجارية أو حرة غيرى..

قالت «تمر حنة» وهى تمد راحة يدها الصغيرة الدافئة متسربة فوق غطاء الفراش إلى راحة يد السلطان متطلعة إليه بابتسامة ممتنة تواصل همسها:

ـ ثم أكرمتنى أكثر بأمرك أن يكون مقامى إلى جوار جناح زوجتك المصونة عافاها الله وشفاها من مرضها المزمن جارية وخادمة لشئونك الخاصة..

- هيه..

- أرحنى.. أدخل الطمأنينة إلى قلبى وعقلى.. ثم ماذا غير ذلك رأيته فى منامك يا مولاى لأفسر دلالته لك.. أنت تعرف أننى قرأت ابن سيرين على استاذى «الملا عثمان».. وتعرف..

- لا يا «تمر حنة» ليس الآن، أريد فى لحظات تأمل هادئة، أن أستعيد أتذكر مرة أخرى تفاصيل كل ما رأيته صورة.. صورة، كل ما سمعته منك بعد أن ارتدى ملابس وأتناول طعام إفطارى..

صفق السلطان براحتيه على غير مألوف عادته، فانفرجت ستارة الباب عن جارتيه - مسكة - تحمل وراءها إحدى الخادمات طبقاً نحاسياً كبيرا عليه بعض الحلوى.. مع الشاى.. واللبن.. قائلة:

- لبيك مولاى..

قال و«تمر حنة» تقرب من فراشه طعام إفطاره..

- نادى يا «مسكة» من الخارج كبير الحراس «منجود».

- هو بالباب ينتظر الأوامر يا مولاى..

- فليحضر..

قال السلطان مشيراً براحة يده نحو صدر جارتيه

- قولى لى يا «تمر حنة».. هل أعجبك عقدك الزمردى هذا.. لقد اهدانيه شهبندر تجار «غزة» بعد أن اشتراه من بدوى يعيش فى صحراء سيناء.. قائلا لى أنه تحفة صاغتها أصابع فنان لم يشكل بعدها حبات عقد مثلها..

- يا مولاى أطال الله عمرك، وأدام عافيتك، كل ما تمنحه لى يرضينى، يسعدنى، يملأ جوانحى تعلقاً بك.. وعشقاً فى دوام التواجد بين يديك..

- وقطع الحرير الدمشقية الخمس التى أعطيتها لخياطتك الخواسكية مع تعليماتى ماذا تصنع لك منها لترتديه، بعد أن اخترت نوع نسيجها الحريرى وألوانها بنفس..

- شأنها شأن كل عطاياك يا مولاى.. وسأعبر لك عن امتنانى.. كيف يكون.. ليلة عيد ميلادك الواحد والخمسين، ابتداء من الصباح.. حتى صياح الديك صباح يوم الجمعة القادم باذن الله..

- يا تمر حنة.. أين نحن من كل ذلك الآن..

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

قالت «تمرحنة»... مأخوذة كالخائفة..

– كيف يا مولاى..؟ أى مهمة.. وكيف أنها عاجلة...

– ستعرفين كل شىء فى حينه..

– ألا تفسر لى بعض هذه الألغاز يا مولاى..؟ لقد بدأت أخشى..

– صبرك قليلا.. أولا.. قبل الاجتماع الموسع مع رءوس رجالى بخصوص الاعداد للمعركة القادمة مع العدو الخارجى.. أريدك أن تفكرى بحصافة أفكارك فى كل ما ستستمعين إليه من حديث قاضى القضاة وصراعه المنتظر معى.. ثم.. ثم تفكرين، تقلبين الرأى للوصول إلى أفضل نصائحك لى.. ثم..

أمسك بيسراه راحة يدها كأنما يشد انتباهها، يوقظ حذرها، واضعا سبابة يمناه أمام شفتيه يهمس لها:

– قبل ذلك عليك أن تعدى لى بطريقة سرية لا يلحظها الجان الأحمر أو الأزرق ملابس كالتى يمكن أن يرتديها تاجر زيت مغربى ممن أجيد لهجتهم فى الحديث، أولئك الذين يقصدون بلادنا بهدف التجارة، كما تحصلين على بعض اللدائن من أدوات التنكر التى يمكن أن تخفى بعض ملامحى.. هل تجدين مثل هذه الأشياء فى ميسورك خلال ساعات..؟

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

قالت تمرحنة مندهشة:

– هذا أمر ميسور.. سهل يا مولاى..

– إذن.. عليك بعد ذلك..

عاد يواصل همسه بعد لحظة صمت.. وبحذر أكثر..

– بعد ذلك حين أعود من لقائى بهؤلاء الملاعين سأشرح لك تفاصيل تلك المهمة التى سأسرع بتنفيذها استجابة لما رأيته فى المنام.. وسمعته منك.. وعليك أن تنتظرى مفاجأة عمرك معى..

– مفاجأة عمرى.. لا أفهم.. وإن كنت قد بدأت أدرك ما وراء مسألة تنكرك فى ملابس تاجر زيت مغربى.. لكن يا مولاى.. لا تخرج وحدك لاستطلاع شئون رعيتك، كما أظن.. بحثاً عن الحقيقة.. أخش عليك..

– لا.. لاتخافى على سلطانك من حذره.. أو قدره..

– سنكون.. كما سنكون حين سنلتقى كما وعدتنى أول أمس وحدنا فى قصر «الزمرد».. هناك بعد انصراف المدعوين لحفل عيد ميلادك..

– آه.. ذلك الحلم الذى يشغلنى.. وذلك الملعون الذى يتحرك بجيوشه على حدودنا شمال البلاد وشرقها تفزعنى تحركاته، وأخشى أن أشغل بتجهيز مطالب أمراء الجيوش للتحرك استعداداً لدفن طموحاته مع جثته بين رمال الصحراء تحت صخورها.. آه..

قالت «مسكة» الخادمة بعد أن طرقت الباب بأناملها.. ثم فتحته قليلاً

– مولاى.. كبير الحراس يا مولاى..

– أدخل يا منجود.. إقترب.. اسمعنى جيداً.. عليك باستدعاء الشيخ «الوزان» قاضى القضاه، والأمير «جنشك» آمر العسكر، والشيخ الملوانى شهبندر التجار، و«الكولى» كبير البصاصين، ووكل بيت المال حسن الناشف، والمحتسب الأمير «جاجاى».. دعهم بعد وصولهم ينتظروننى جميعاً معاً مع حاجب الحجاب فى صالة السفر بقصر الخوندة بعد ساعتين.. فسألحق بهم.. أسرع..

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

تريث السلطان لحظة بعد خروج كبير الحراس وعيناه على جارتيه «تمرحنة» قبل أن يواصل طعامه بين يديها وهى تقوم بخدمته..

قال ناظراً إليها يحدق فى خضرة عينيها:

– تمرحنة..

– نعم يا مولاى.. مالك صمت هكذا.. توقفت عن الأكل.. فيم تفكر..؟

– إسمعى.. وتذكرى جيداً ما سأقوله..

– معك يا مولاى.. كلى يقظة..

– ستسبقيننى إلى قصر «الخوندة» تجلسين فى غرفة استراحتى خلف ستائر حجرة الاجتماعات..

وأطرق لحظة يفكر.. حتى قال:

– ستستمعين حوار معركة المكاشفة التى ستحدث بينى وبين قاضى القضاة، ذلك العالم الفاضل، الذى يختزن فى صدره مع علمه مواد ناسفة، احتاج مع سبر غوره لإستعمالها فى مهمة عاجلة

– رحماك يا ربى.. لكن يا مولاى قد يواجهك طارئ مجهول، أو خطر غير متوقع، يكشف ستر ما تنوى عمله.. دعنى أتنكر أنا الأخرى فى ملابس مملوك لارافقك كتابع لك..

– ترافقيننى؟.. لا..

– إذن أتابعك عن بعد لأطمئن عليك..

– سأكون فى خير حال.. وسأعود سالماً.. هيا.. اكملى معى تناول بعض طعامى، ولتأت الرياح بما تشتهيها سفينة أيامنا القادمة، كلى ودعينى أكل وأفكر، فالأوقات الطيبة التى أحلم بقدومها.. قد تكون نادرة السعادة الخالصة فى أيام أبناء اللئام هذه... كلى...

«إنتهى الفصل الأول»

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

رقصة العراه

الفصل الأول من «رواية المفجوعة»

أول أناشيد الصمت

لمن نتحدث

عنك أيتها المفتونة بالخزى

تنامين على وسادة من ضبابٍ

وتتركينَ عينيكِ خلف كراتِ الريح ؟

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

لمن نتحدث عنك

وأنت تقيمين بين ضربة الصمت واكتمال سطوة الأسى

تحلمين بما يفتح جسدك على الدم وصعود النصال

وأنت تشدين القارات إلى صدرك المثخن بخطى المهزومين ؟

فاصعدى فى الفاجعة كما صعد ظلك على أوتار غناء عاشق

بعيد وهو يصعد سلالم العشب نحو قبلة مستحيلة.

فمدّى نهديك إلى فيالق البحر الضائع فى وحشتك

شديه إلى الصحراء

ياحنان الرمال

والق الحصى

وتيه الليل

وغضب الجسد

وحزن البنفسج.

استلقى على جبهة الأرض

ليعبر الذين ماعبروا، والذين عبروا، والذين سيعبرون، والذين ساقوا خطواتهم إلى حيث تمدين أسطورة الصمت المطبق والموت المطبق

والذل المطبقِ

استلقى كما شئت،

وكونى كما تشتهين،

ولاتكونى كما أنت

أو كما اشتهاك العابرون.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

أناشيد الرماد

ليس فى حلقكَ شىء غير جفاف الكلمات التى تغوص فى ظلام جسدك خوفاً من ارتطامها بجدار الأشباح المختبئة لتلتقط صليل الكلام.

هذا أنتَ جرعة من الخوف الذى يلبس مدارات عيونك ويتركك تزحف فوق وجع التذكر والانتظار. هنا وهناك، وفى كل مكان سقطت أقدامك فوقه، تحولت ألفة المكان إلى سلاسل تطوق قدميك وأنت تخطو باتجاه مصير الدراويش الذين يبحثون عن لقمة فى عالم النجوم البعيد، أو عن سقف تحت أنّات الناس الذين يلبسون تمائمهم فوق صدورهم، وينامون منتظرين الجنة القادمة على حافة البكاء والصمت والخوف. إنه صليل الكلام، الذى يحترق فيك فى زحمة الصمت والانكسار، فى زمن خارج الزمان، وفى مكان ما، من وطن ما، يدعى أهله أنهم قادرون على حفظه بالدعاء والتمائم والغناء الحزين. فتحمل وجعه على سطوة اليأس وهو يقسّم ملامح وجهك إلى جغرافيا الرماد، واندفاع الجنون نحو جنون جديد عندما تنطفئ كل الأشياء ليصبح الكون كله قطعة من دخان وعتمة ينتظرك فيه دائماً شخص ما، حيثما حللت، وكيفما

اتجهت. يطلع عليك من هواء رئتيك ومن بؤبؤ عينك، من عظام كلامك، أو من مسامات الجلد. من اندحارك اليومى المزمن، ومن بين أصابع كفيك. يخرج إليك من خيالك حتى عندما تضيع ظلّك. من أعمدة الكهرباء وانحناءات الأرصفة. من لفافة التبغ التى لاتفارق أصابعك. ومن زجاجة الخمر عندما تدس رأسك فى كأسها مسلما إياه للبكاء القاتل الصامت، وللهروب البعيد باتجاه لاتعرفه، فيقذفك قريباً أو بعيداً إلى حيث تطارد الذئاب ظلك. متدثراً بثوب اليباس الذى يلف عظمك، فأصبحت كالدابة، لايعرفونك إلا من خلال صمتك الذى تتفاخر فيه، فتشمخ فى ذلّكَ، ويشمخ الذل فيك. لايغادرك القلق إلا عندما تتناول طعامك كبقرة تجتر، ربما كى تستطيع أن تحنى رأسك عندما يأتيك صوت ما، آمراً إياك أن تحمل له عفش جنازته باتجاه الجنة التى ملأت أصابعه ورأسه.

إنه صليل الرعب الذى لايفارقك إلا عندما تغمض عينيك على يأس جديد لتفتحهما على بؤس عتيق، فترفع رايات نصرك، لأنك مازلت حياً تتنفس كحشرة مقذوفة فى هلام الهزائم الدائمة.

وكما ضاعت خطاك فى زحمة الهزائم، فقدت ملامحى. حيثما توجهتَ للبحث عنى، ستجدنى متلحفاً العتمة، ضائعاً فى صقيع الأحلام التى اهترأت تحت الأحذية، وتائهاً فى وهج الرعب الذى يسكن حكاياتى عنك، وعن آخرين ربما غيرك، دخلوا خطوط النسيان تماماً كما يدخل المجانين عالم النسيان عند من يدعى امتلاكه لخارطة العقل التى لاتحمل فى تضاريسها غير الكذب، والعهر، ورائحة العفن. فها أنا مثلك، ميت بحياتى. فقدت كل إحساس لى بالعالم المحيط، فلم يعد لى حاجة للعيون، أو للآذان، أو للسان، أو للأيدى. كل ما أحتاجه هو الصمت، والصمت فقط.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

فلماذا تهرب من وجه حكاياتك، وتطمر عينيك فى رماد تاريخك كما يفعل المهزومون وهم ينتشون برائحة الانتصار. فليس فى قصتك ضرب من خيال أو فصل من جنون، أو كوابيس وعى أو لاوعى. بل على العكس تماماً، كنتُ حريصاً أن أحتفظ بها برغم نخور الذاكرة وثقوب العقل، وبرغم مرارة الزمن الذى يأتيك مدججاً بالعرى وأكوام الخزى. فلا يسعك إلا الاعتراف بأنك فأر صغير تدوسك الأيام، وتسحقك رهانات الكلاب والقطط على جسدك.

فإذا ساقتك أطرافك إلى موت آخر لتعتلى أوْجَهُ، فلا تسلم حزنك إلا لقلبك، فليس فى حكايتك إلا ما أقسم عليه كثيرون من سكان المفجوعة، وهاهم مازالوا فى خزيهم أحياء يرزقون. لا أعرف ماذا حل بك فى زمن السرطان والقيح والجذام، إن كنت محمداً بن عيسى العدنانى، أو مصطفى الشيخ، أو سلمان أبا مسعود.

لكنك مازلت حياً تتنفس كأى خروف سيساق للذبح، أو للتهجين. وقد صافحتك منذ فترة، والتقيتك أكثر من مرة، بالرغم من أن كل أهالى ضيعة المفجوعة أكدوا أنهم رأوا بأمهات عيونهم نعشك يساق إلى المقبرة، ويطمر جسدك فى حفرة على عمق أكثر من مترين. وحتى مختار الضبعة نفسه، أقسم بأنه غسل بيديه اللتين سيأكلهما دود الأرض جثتك، وبأنه كان على رأس المشيعين فى تلك الضيعة التى اعتاد أهلها على طلب سليم أغا يومياً لامرأة من نسائها تقوم على خدمته فى القصر. وكان يستدعى أحياناً أكثر من امرأة، إذا حل فى قصره ضيوف، أو كان محتاجاً لقضاء عدة حاجات.

كل بيت فى المفجوعة يعرف دوره تقريبا فتحضّر المرأة نفسها لذلك اليوم. أما إذا تجاوزت الأربعين من العمر، فعليها أن ترسل كبرى بناتها. وإذا حملت المرأة قسطاً من الجمال فى ملامحها، فقد يحتاجها الأغا ليومين متتالين أو أكثر. وحينها، لن تكتفى بجلب الماء وتحضير الطعام وإطعام الأغا وغسل يديه ورجليه، بل سترى نفسها مضطرة لغسل جسده كاملاً وهو عار تماماً. ومع نضوج نزوته الجنسية تجاهها لايتأخر فى مضاجعتها. حتى أن بعض الرواة الثقاة يقولون بأنه كان يطلب كل فتاة فى يوم زفافها، لتقيم عنده عدة ساعات قبل أن تنتقل إلى بيت زوجها المقبل، وعندما كان الشيخ يُسأل عن ذلك، وهو الذى عقد ظله وظل الأغا قراناً أبدياً، كان يجيب:

ـ المطلوب منا إطاعة ذوى الأمر فينا. وسليم أغا صاحب نعمتنا.

الأمر الغريب الذى دفع هذه الحكاية إلى الاختلاط مع تواريخ متقاطعة وأحداث صاعدة فى مخيلة تتحصن، كما بتمترس الذل، وراء كل انكسار للروح البشرية، هو دعوة محمد بن عيسى العدنانى، ذلك اليافع الذى بدأ يدق أبواب مرحلة الشباب بحذاء بلاستيكى جديد، اشتراه له أبوه ليغطى جلد قدميه المتشقق، فى حين أعلنت شعيرات ذقنه وهى تدفع الجلد برءوسها عن تقدمه نحو عالم الرجولة، فكان يجسها بأصابع يديه، راحلاً أحياناً بكفيه بين مقدمة الذقن والصدغين، محاولاً لفت انتباه والده، لكى يبحث له عن ابنة الحلال التى ستجلب له السترة والحلال.

أن يطلب سليم أغا، أى واحد من رجال وشباب الضيعة عبر أحد حوّاطيه أو وكلائه، فهذا أمر طبيعى، لكن الجميع استغربوا أن يطلب محمد العيسى للعمل مكان المرأة التى اعتادت الخدمة هناك، كلما حل دور بيتها. بعضهم اعتقد بأنه سيحتاجه لصب القهوة لضيوفه. آخرون قالوا بأن الشيخ أخبر سليم أغا عن شراء محمد لحذاء جديد ولابد له من السؤال عن كيفية الحصول على المال، خصوصاً أنه لم يدفع الزكاة المطلوبة منه، والتى فرضها الله سبحانه وتعالى كأحد الأركان الأساسية فى إيمان ذوى التقوى، فأجابهم آخرون بأنه كان عليه أن يستدعى أبا محمد للتحقيق فى الأمر، فليس لمحمد ذنب فى ذلك.

كان محمد العيسى يفتل شعيرات شاربيه أمام مرآة محطمة غرست فى طين الجدار عندما كانت الظهيرة قد ترجلت عن صهوة النهار، وبدأت الشمس تدحرجها فى النصف الغربى من قبة السماء الزرقاء، منسحبة بهدوء، تاركة اصفرار الأشياء يشحب تدريجياً، ليفتح بوابات الزمن للظلام الدامس الذى سيلف بعد قليل انكسارات جدران المفجوعة، والتواءات أزقتها، وتجاعيد وجوه أهلها المحفورة بالشقاء والبؤس، والآمال الكبيرة فى كسرة خبز تحرك معدهم الخاوية. زمان يلف أمكنة لاتتميز عن أجسادها، وأمكنة تطوى زمناً لفه الصمت كأهله، وأجساد تتحرك بتلقائية تنفيذ نوازع اللقمة التى لاتقف أمام محاجر عيون غائرة فى خشونة الأيام، رغم الدعاء والصلوات. يركض المفجوعون وراءها، وتسرع أمامهم. لايعرفون أعمارهم إلا بعد سؤال الشيخ الذى يقدرها لهم بعدد الصلوات التى انزلقت من حياتهم، فهاموا على وجوههم ينتظرون العقاب الأخير.

اعتادوا على الذل الذى يرسمه الأغا على وجوههم بحذائه. وكأن قدرهم هكذا، يتحركون كالقطيع.

قذف بهم أبو سليم أغا فى أثناء الاستعمار العثمانى إلى الخوازيق، فصفقوا له قبل موتهم، وبعد أن سلخ الأتراك جلودهم عن أجسادهم وهم أحياء، وابتهلوا له، وفاضت حناجرهم فى الدعاء والابتهال له كلما أغرق فى سحقهم، فهو لايفعل أى شىء سوى تنفيذ قضاء الله وقدره عز وجل.

أما من بقى منهم قادراً على المسير، فقد سبق إلى أركان الأرض البعيدة ليواجه المصير المجهول، فلا تسمع على ألسنتهم إلا ما يقولونه عن فلان، أو والد فلان الذى ذهب مع «سفر برلك»، ومازالوا ينتظرون عودته وتحت إبطه رغيف حاف أو فى يديه دمعة موت يطلبه الجميع وينامون بانتظاره.

من خوازيق الأتراك إلى طلقات الفرنسيين التى اخترقت الجماجم والأجساد تمتد المفجوعة تاريخاً حافلاً بالرعب والجوع والذل والموت، لونته قبل ذلك بغزوات المغول والتتار والفرنج والفرس، وزاوجت قسطاً من جسدها مع الإنكليز وأحفادهم.

قرون طويلة من سنين رمادية تمتد على بساط الدم الذى لوّنته الحروب الداخلية بين شعابها وجبالها، لتختلط مذابح المغول بمقاصل الانتحار الذاتى الممتد بين تكليس العقل ودفعه إلى هيولاه الأولى، وبين الخيارات المستحيلة بين الجنة والجنة.

كثيرون من سكانها يفقأون ذاكرتهم على حبات الحنطة وانحدار الأقدام الحافية، عندما يتذكرون تلك الهجرات المتلاحقة والمتقاطعة فى سنين الجوع. قحط من السماء، وقحط من الأرض وأصحابها. ووجوه تهيم فى الأرض وقد فقدت وجه المفاضلة بين صهيل الروح البعيد، وهى تنطفئ على حدود شدوق خبز وكرامة الإنسان فى أن يعيش كغنمة جرباء، لا أكثر. من لايتذكر أبا مسعود الذى باعته أمه رضيعاً برغيفين من الخبز، لتطعم بقية أشقائه وتنقذهم من موت محتم كان يحمل فى جيبه العطوس دائماً. يدسه فى أنفه بشكل متتال، لتتالى حركات العطس التى يرافقها اهتزاز رأسه كالنوّاس وما كان يميز وجهه تلون شاربيه بالبرتقالى الداكن.

وعندما كان يسأل عن سبب تعوده على ذلك، كان يجيب:

(- العطوس هو الشئ الوحيد الذى يمنعنى من الانتحار. هل يمكن لأى إنسان أن يفكر وهو يعطس. إنه يدفعنى إلى الاسترخاء. فأنا لست قادراً إلا على الاسترخاء. فمنذ اكتشفت أننى أساوى رغيفين من خبز الذرة، وأنا أسلى نفسى بالعطوس والمشى فى الطرقات الضيقة المتعرجة. لم أستطع الصبر، ولم أتمكن من تعويد نفسى على أننى أساوى قطعة خبز. فتركت تلك المرأة التى اشترتنى، وسافرت بنا بعيداً إلى الأرجنتين. تركتها، بعد أن فكرت بقتلها، وعدت إلى هنا، ليس فى جعبتى مايؤكد شخصيتى وانتمائى، باحثاً عن أولئك الذين دفعونى ثمناً لبعض الخبز، ربما أجد هويتى فيهم. لكنى لم أقتلها، لأنها شرحت لى بأنها أحست حينها بأن أمى كانت راغبة فعلاً فى التخلص منى لأنى الأصغر بين إخوتى،

ولم يكن فى جسدى مايشير إلى قدرة كامنة على صراع الجوع، وخيار البقاء. وأكدت أنه كان بإمكانها إعطاء الخبز لوالدتى دون أن تأخذنى. ولكن ذلك لن يحل المشكلة إلا مؤقتاً.

وعدت إلى حيث دلتنى تلك المرأة فلم أجد أحداً يعترف بى. والجميع يقول لى، بأن أشياء كثيرة كهذه حدثت، وأن الناس أصابها الخبل والسبات فى بعض أيام الجوع، فهاموا يحملون أولادهم على أكتافهم، يبحثون عن حبة الشعير فى روث الحمير. وها أنا أفتش فى الوجوه عمن يشبهنى. فلا أجد أحداً. لولا أن تلك العجوز الجردية (وسميت بهذا الاسم نسبة إلى جبال الجرد التى انحدرت منها مع عائلتها تبحث عن اللقمة وبعض الماء) أقسمت أننى أشبهها، رغم أنكم تعرفون جميعاً، بأن ملامحنا لاتتشابه أبداً ولايمكننى أن أكون بعمر ابنها الذى باعته مقابل حفنتين من الطحين. لكنها تصر على أننى ابنها الذى باعته إلى امرأة قررت السفر إلى الأرجنتين).

كان أبو مسعود يتحدث بدون أن ينسى وضع العطوس فى أنفه، ودسه بإبهامه وسبابته عميقاً فى فتحتيه، بعد أن يدفع رأسه إلى الخلف بحركة مفاجئة قاسية. فيختلط الرذاذ البرتقالى المتناثر من معطسه مع بعض الكلمات الإسبانية التى لم يستطع التخلص منها. وكان يلجأ إليها دائما عندما يغضب، ربما بقصد السباب.

من أمريكا اللاتينية، من الأرجنتين، عاد مختبئاً فى عنبر إحدى السفن، لايحمل شيئاً يشير إلى هويته. يدفعه أمل ضئيل واحد فى أن يجد أهله. وعاش ماتبقى من عمره، محشواً فى وجع ظهره وعلبة العطوس. ومات بدون أن نعرف أو يعرف أحد اسمه. إلا أن إبراهيم الجردى، قال بأن اسمه سلمان. وروى الناس حينها بأنه سمى بهذا الاسم تيمناً بسلمان الفارسى، الصحابى الجليل، لتقاطعهما بالإحساس بالاغتراب والهجرة والنفى.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

كان أبو مسعود دائم الخطى بين الحقول، وعلى الصخور القاسية العالية الصعبة. يحرك عينيه بحركة مستقيمة تمتد من قدميه إلى الأفق، وبالعكس. تقطعها تلك العطسات المتلاحقة، فيلتفت يمنة ويسرة ويتابع بعدها. ضحكنا كثيراً عندما استبدل جلبابه بالبنطال تماشياً مع لباس المفجوعين. فهو الوحيد الذى كان يرتدى بنطالاً فى ذلك الزمن. وبعد أن سمع قهقهاتنا، عاد إلى بنطاله الذى لم يخلعه بعد ذلك أبداً.

كنا نحس بأنه يبحث عن شيءٍ ما بشكل دائم، شيء غال جداً، ولايجده. ولكن أبا مسعود لايتعب أبداً. حتى أننا لانذكر بأننا قد شاهدناه نائماً ولو لمرة واحدة.

عندما كنا صغاراً، لم نكن نعرف حقيقة أبى مسعود وغيره من المفجوعين. لكننا كنا نلاحظ بأن خلف عينيه شيئاً ما، يشبه الفاجعة وصخب الموت وعويل المقابر. نتجمع حوله، نغنى له فيدب فى جسده صمت مخيف تتلوه قشعريرة حادة. يتركنا بعدها، وينسل فى الشعاب تاركاً نفسه لخطى قدميه البطيئة. وأحياناً كان يداعبنا بيدين لطيفتين يبدو الورد قاسياً عليهما، لتتحجّر فى عينيه الدموع، عندما يحدق فى أى منا.

يعرفه الجميع ابن الجردية. لكنه ليس كآبائنا. لماذا لم يتزوج؟ هل هو عاجز عن القيام بذلك الفعل؟ لكنه لم يضرب أحداً أبداً. حتى أنه لم ينهر دابةً ولو لمرةٍ واحدة.

عندما كبرنا، وبعد أن توفى أبو مسعود، عرفنا معنى ذلك الانكسار الذى يسكن جسده، ومعنى ذلك الصمت الذى كان يطوق اهتزازات يديه، وذلك السؤال الذى يسكن دائما فى بحثه عن شىء مفقود، يقطن محيراً خلف عينيه.

كثيرون كانوا يقولون: كلنا مثل أبى مسعود.

يبحث عن تاريخه فى غبار الخطى، وخلف امتدادات الدروب إلى حيث تشاء الأقدام التى تعبر باتجاه المجهول، فى لمسات الأيدى، ونتوءات الصخور العنيدة، فى وحشة تلك الأيام التى تمتد بأنوفها بعيداً إلى حيث بدأ الأمراء يبشرون بسلطة الآلهة وهى تهوى فى أحضانهم، فتناثر التاريخ الواناً لنزوات السلاطين فى تهجين القطيع الذى لايتقن إلا اهتزازات الرءوس بالموافقة وصخب الموت.

يبحث عن نفسه حيث يجب أن تكون. فى اهتزاز أعشاب المفجوعة وهى تلوى عنقها أمام زفير الكون المسلوب كل شىء إلا الدوران. فى آثار الأقدام الحافية، وهى تترك بصماتها على وجه الأرض تمد للريح أعناقها، فتجيبها بالمشانق ونصب المقاصل، فيبحث عن نفسه فى نفسه، فى ملامح الأسلاف الملقاة عبئاً على وجوه الأطفال وهم يستعدون لاستقبال ما تركه أجدادهم.

واحد من أولئك الذين باعتهم المفجوعة برغيفين فقط من خبز الذرة طرق أبواب البحار العالم ولم يجد نبضانه إلا حيث يجب أن يكون. أما أنت، فربما تفقد إحداثياتك بدون أن تفقد رأسك، فالدنيا مقبلة على ما كانت عليه. السرطانات والأوبئة وحزم الخيانات، لن تترك لك طريقاً إن لم تكن مهيئاً نفسك للعبور الوحيد. حتى أنت ياابن العدنانى المقبل على الكون بطريقة مختلفة بعض الشىء.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

- ربما طلبنى الأغا، ليعيننى واحداً من رجاله. تمتم محمد بن عيسى العدنانى فى داخله. فربما كان الواقع كما تقول له والدته دائما (الله يحميك يابنى... والله ماعرفت المفجوعة مثل هذه الفتوة المخزونة فى جسدك).

لكن كيف يمكن لهذا أن يحدث، والجميع يقولون بأن بيت العدنانى وعلى مدى تاريخهم الطويل ، لم يقدموا أى حوّاط للاغا، بل كان جدهم وكلما شعر بضيق المساحات، وانطباق السماء على الأرض لأى تصرف من أحد أفراد سلالة الأغا الكبير، أو غيره من ضيوفه الأتراك، يخرج بندقيته المخبأة فى الجدار، ويحشوها بالبارود والمسامير الخردق، ويبتعد إلى مسافة لاتقل عن ثلاثة كيلو مترات، ويسدد باتجاه قصر الأغا، ويبكى بمرارة تعتصر القلب وهو يضغط على الزناد.

لكن، كيف لمحمد بن عيسى العدنانى أن يناقش الأمر، ماعليه إلا الذهاب، فسليم أغا يملك المفجوعة بجدرانها وسمائها، بأرضها ونسائها، برجالها وأطفالها، بدجاجها وحيواناتها، ببيادرها وأعراسها، بصباحاتها ومقابرها، بمساءاتها وشموسها وأقمارها، بجفافها وخصبها، بفتيانها وفتياتها، بدروبها وترابها، بشيوخها ولصوصها. ويستطيع كما يقولون أن يغير صيفها إلى شتاء، وشتاءها إلى صيف.

تأمل محمد ملامحه فى المرآة. شدَّ يديه على شعر رأسه من الجبهة باتجاه المنطقة القفوية. لم تستطع ملامح عينيه السوداوين إخفاء فرحهما برجولته الجديدة. نظر إلى جلبابه الذى غسلته أمه للتو. حدق فى حذائه الجديد، وجمع قواه.

- كيف سيكون مليئا بالحيوية والنشاط، وهو يقدم الصحون للأغا وضيوفه؟... كيف سيصب القهوة؟؟ ترى هل سيكون سليم أغا راضياً عنه؟!

فى تلك اللحظات، بدأت أزقة المفجوعة تستقبل العائدين مساءً، نساء لايحملن إلا التعب، لايشفع لهن حمل أو نزف أو رضاعة، ورجالاً متعبين يشدون خلفهم، أو يحملون على ظهورهم حزم العشب الضخمة، وأطفالاً، يشد كل منهم بقرة تسير متثاقلة الخطى خلفه، أو حماراً كسر فقاره ثقل الحمل. فى حين، كان هدوء الضيعة عند الغروب يخدش بأصوات النساء وهن ينهرن دابةً هشلت، أو ابناً تلطى بمحاذاة الجدار ليطحن بعض حبات التراب بين أسنانه اللبنية، أو آخر، قذف غائطه عند عتبة البيت.

وقف محمد عند باب البيت متكئاً على مرفقه الأيمن، يراقب الأطفال الصغار وقد تركو حفاةً، وبدون ثياب تغطى ماتحت السرة. عادة توارثها المفجوعون، مبررين ذلك بتسهيل عملية التغوط، والتى قد تتكرر عدة مرات فى أيام الصيف. وكحالة دفاع ضد التعرق الشديد. يقول آخرون، بأنها أفضل حالة لتسهيل حركة الطفل والشيخ، فحتى الكبار لايرتدون سراويل داخلية...

وبينما كان يحدق فى أقدام أولئك الأطفال وهى تذرى التراب حول أجسادهم النحيلة المسودة المتقرفة الجلد قاطعه أبوه بغضب:

- لماذا لم تذهب لمساعدتنا بعد الظهر... أأصبحت رجلاً..؟ ... يالله... أنزل الحمل معى.

وقبل أن تشتد نبرة صوت أبيه ناهرة إياه أسرع بالجواب:

- طلبنى الأغا لعنده... ولابد لى من تحضير نفسى.

- أووف... ولماذا أنت؟

- ربما كى أقوم بخدمة ضيوفه!

التفت الأب إلى زوجه، وباستغراب ودهشة سألها:

- دور من من النساء.. لهذا اليوم؟

- لم يطلب اية امراة.

أجابت وهى معتزة بأنها تخلصت من مصيبة ذهابها إلى هناك.

حمص - سوريا

محمود حنفى

وهـن الجـــــذور

فصل استهلالى من الرواية

وجه المدينة جعدته الخطوب، وما أنا إلا بعض انكسارها. مع الأيام رسخ نفيى عنها، بينما كانت هى تمعن فى الاغتراب عن ذاتها وإنكار تفردها. الأسكندرية: طفولتى الحزينة وشبابى المستنكر المندهش، ومع استسلام المدينة لهجمة الهمج، أسلمت رجولتى لسطوة الإحباط: تصادمت بأكثر من موقع للعمل، فلم يدربنى أحد على المراوغة، علاوة على انعدام استعدادى الفطرى لها. وفى آخر موقعة خاطبنى رئيس التحرير قائلاً:

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

ـ لا تهمنى موهبتك ولا أحلامك الأدبية. أنت محرر إقليمى، ومطلوب منك تغطية أخبار المدينة، وياحبذا لو تصيدت مادة إعلانية من هنا وهناك فتستفيد وتفيد جريدتك التى تدفع لك راتبك..

تركت العمل بعد نقاش غير مجد، فتركتنى زوجتى بعد عدة شهور، وبقيت وحدى فى تلك الشقة الخاوية، من تلك البناية العتيقة من بنايات المدينة التى فقدت نضارتها. وفى ذلك السكن شرفة متهالكة تطل على بحر لم يعد يقول شيئاً.. هذا هو منفاى..

ماذا أخسر..؟

للأسكندرية عشق غائر فى الذاكرة يكاد يذبل وينمحى: صبا حزين، وجولات بحذاء بحر كان صديقا وأثيراً، وأمسيات شتوية كانت تلهم عشق الحكمة والجمال، عبر سيمفونية البرق والرعد والمطر. اليوم كل ذلك اندثر.. زاحمه حتى اقصاه: صيف همجى، وشتاء خاوٍ من الجيشان، وبثور متقيحة سممت جسد المدينة .. بهت عشقى للأسكندرية.. ماذا أخسر..؟

كنت أستعيد كلمات البرقية وكأنى أحفظها: «أحضر غداً فقط إلى شيراتون المنتزه فى التاسعة صباحاً. توقيع: برهان الحكيم»..

فى اليوم التالى، فى الموعد تماماً، وجدته جالساً فى كافيتريا الفندق، يرشف القهوة الصباحية. أجلسنى قبالته، وانهمك فى حشو غليونه وإشعال التبغ. ولما انتهى قال:

ـ كان من المقرر أن أستدعيك إلى القاهرة. لكنى وجدت فسحة يوم فى برنامجى فلم أتردد فى أن أقضيه هنا. ولعل هذا يفسر المقصود من عبارة «غداً فقط» التى وردت فى برقيتى..

لم أعقب، فواصل بعد أن نفث الدخان باتزان رصين بدا ملمحاً أصيلاً فى شخصه:

ـ أنا أصلا سكندرى. هاجرت من المدينة ومن الوطن كله منذ ربع قرن حين رأيت نذر العاصفة تتجمع؛ وقد صدق حدسى. لكن ذلك لم يعد يهمنى، فمنذ قرار الهجرة وحتى الآن، أتيح لى أن أنقب عن الكذب وأكشفه وما كنت سأقدر على ذلك هنا. ومهنتى ليست متعارضة لأنى أبحث فى التاريخ وأحاضر فيه، وهو ما ينبغى أن تعرفه عنى فى أول لقاء لنا ..

وسحب الدخان وأطلقه، ثم سرح بصره وقال بلا مناسبة:

ـ تعرف ..؟ استيقظت مبكراً ومشيت بجوار البحر نصف ساعة..

وأكمل متعمداً أن ينقل إلى شعوراً بالأسف :

ـ الجو رائع فى الخريف، خسارة..

ثم رد بصره إلىّ، ووضع غليونه فوق سطح المائدة، وتراجع فى مقعده، واستأنف ما قطعه:

ـ اسمى برهان الحكيم، وعندى درجتا دكتوراه فى التاريخ والأنثروبولجى، وأشغل منصباً رفيعاً فى إحدى الجامعات الأمريكية، وأنا فى الوقت الحالى أترأس فريق بحث علمياً بالسعودية بتمويل من الأمم المتحدة، مهمة علمية على جانب كبير من الأهمية قد تقلب نتائجها الثوابت التاريخية التى استقرت طويلاً..

ورأيته إثر ذلك يمد يده إلى جيب سترته الداخلى ويخرجها وبين أصابعها مفكرة صغيرة، تصفحها للحظات، ثم أخذ يقرأ بلهجة حيادية:

ـ وحيد الحضرى. كاتب. لا يشغل وظيفة فى الوقت الراهن. غير منتظم الرزق وبلا مورد. بلا أصدقاء تقريباً. مطلق وبلا أولاد قليل الكلام. مثالى النزعة. مهتز اليقين. ويمقت الكذب..

أغلق المفكرة، وأعادها إلى جيبه، وواجهنى بابتسامة هادئة ..

ـ صحيح..؟

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

أجبته بخفوت:

ـ صحيح يادكتور..

قال على الفور:

ـ شخص يعرفك كلمنى عنك، ولم يكن متحمساً كثيراً، لكنى بعد أن تحريت، قررت إلحاقك بالوظيفة..

شكرته بلا انفعال، فواصل :

ـ موقع العمل بمكة. ومهمتك تحرير بحوث المهمة العلمية وإعدادها للطبع. أنا والفريق العلمى مشغولون بالعمل الميدانى، لذا احتجنا إلى محرر متفرغ يحمل عنا عبء الصياغة ويحسن عرض عملنا.. ولك عقد ممتاز بالطبع نظير ما ستبذل من جهد ، وإقامة فاخرة، وبطاقة سفر..

ثم توقف، وبدا أنه ينتظر كلاما منى. قلت وأنا أقاوم التردد:

ـ دكتور .. هل أستطيع أن أسأل سؤالاً..؟

أجاب فوراً :

ـ بالطبع ..

تباطأت، ثم سألت :

ـ لماذا اخترتنى..؟

رد علىّ بلا إبطاء :

ـ من حقك أن تعتذر عن قبول الوظيفة إن كانت لا تناسبك..

ابتسمت وقلت :

ـ بل أنا محتاج لها، ولكنى أريد أن أعرف ..

التقط الغليون من فوق سطح المائدة، وجدد إشعال التبغ وهو يقول:

ـ قطعاً أنا غير ملزم بأن أجيبك ..

ثم توقف حتى نفث الدخان، وأكمل بنبرة مشحونة بالغموض:

ـ ومع ذلك سأصارحك ..

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

فنهضت معه .. قال وهو يخطو بخطوات ثابتة متجهاً نحو باب الخروج متطلعاً أمامه بنظرات مستقيمة :

ـ لفت نظرى فيما عرفته عنك أشياء رشحتك كأنسب شخص يتعاون معى، فى المهمة التى أعلمتك بها تحديداً، لا أكثر ولا أقل.. ولن أصرح لك بما لفت نظرى فيك..

ثم استطرد وهو يخرج :

ـ تلك على أى حال مسألة تخصنى، وبوسعك أن تقبل أو تعتذر كما قلت لك سلفاً.

أنشطر وأنا أتركه بعد أن وضع فى يدى ورقة بها اسم وعنوان. قال اذهب إن شئت، وستستلم عقداً وبطاقة سفر فى موعد محدد، ثم مد يده وودعنى..

أنشطر؛ فعمرى ما عرفت كيف اتخذ قراراً، القرارات تأتينى دائماً ومعها سلطة التنفيذ جاهزة، لا حيلة لى فى كثير مما جرى .. حتى أبى الذى تعودت أن أستدعيه بالخيال وليس من الذاكرة، فرض على قراراته ورحل قبل أن أراه وأسأله. وقيل لى إنه كان ميسوراً وعاشق فن وثقافة، تشهد اللوحات والتماثيل الباقية فى شقتى الخاوية على ذلك، لكنه بدد ماكسب ومضى .. أنجبنى ومضى، دون أن يترك لى شيئاً، ولا حتى إجابة على الأسئلة. وكانت أمى تردد أمامى بعد رحيله حتى ماتت: «كان سيد الناس .. كل أصحابه كانوا من الجريح والطليان».. فهل فرض قراراته علىَّ بالفعل أم كان معدوم الحيلة مثلى..؟ وكيف يتأتى لمعدوم الحيلة أن يفرض ؟؟

أنشطر، وأعود إلى سكنى، وأدور فى حجراته الخاوية المعتمة.. هذا آخر ما بقى لى بعد رحيل أمى وفرار امراتى وضياع عملى .. وورقة برهان الحكيم فى يدى، والأسئلة تشوش رأسى، والشرفة المتهالكة التى تطل على بحر لم يعد يقول شيئاً كلمة أقدم تنادينى وتجذبنى .. أنشطر؛ أشهد يا مدينتى أنى لم أعد أحبك.. وأشهد فى الوقت نفسه أنى ما استطعت أن أهجرك..

أنشطر، وهاتف يرج صدرى ويصدع رأسى: أقدم .. لن تخسر سوى هوانك، أقدم، باعوك بأقل من ثلاثين قطعة من الفضة وانفضوا من حولك.. أبغضوك وأهانوك وأقصوك وصادروا حريتك، ثم حرموك من الحب ومن العمل ومن اللقمة.. ماذا فعلوا غير الاستهزاء بك وازدرائك، ورجمك بتهمة الوضوح التى هى فى شرعتهم خبل..؟ أى شىء بقى لك حتى تخسره..؟ أقدم.. حتى هذه المدينة الساحلية المتهتكة، تعرض عنك وعمرك ما هجرتها. تجهد نفسك عبثاً من شرفة بيتك بحثاً عن الأفق. لا أفق هناك ولن تعثرعليه أبداً. تتعثر نظراتك بين البنايات المتلاصقة، تحيطك الظلمة ولا يوحى لك الصمت بغير البلادة والفراغ، فلا تمن نفسك.. ليس ثمة أفق. والبحر ليس غير صفحة معتمة تتراقص فوقها أشباح ضوء لا تلد خيالاً أو معنى. و إذا نظرت أسفلك، فسترى الصبية المشردين وقد انطلقوا تحت جنح الظلام، فى هذه الليلة الخريفية الخامدة التى ورثت نهاراً همجياً ينحنون على أكياس الزبالات، يبعثرون محتوياتها بحثاً عن أشياء تافهة، قد يجدونها وقد

لا يجدونها لا يهم، فقد بلدت نفوسهم العادة، فيرحلون على عجل بخطوات رتيبة، خاوية من اليأس ومن اللهفة على حد سواء.. أهذه مدينتك..؟

لا. ليست مدينتك. لن تمنحك شيئاً ولن تصالحك أبداً. لا بالنهار، لا صيفاً ولا شتاءً. هى ضفة مرقشة بالقذارة والمخلفات العطنة، عمارة مسخت تنز قبحاً ودمامة، ومقبرة مستباحة للعابرين والقاطنين. ليست مدينتك وليست وطنك، وليس عند الأفق غير العتم والعدم. فلا تحلم، لا تأمل، لا تتمن، لا ترتقب.. فالمدينة اللاوطن التى لن تصالحك، أنت نفسك لا تملك مصالحتها.. أقدم..

أنشطر، أم أقدم..؟

لكنى فى لحظة توهج مباغتة وجدتنى أستسلم ليقين أسر متسلط إنى لا أختار ولا أتخذ قراراً.. مثلماً حدث مراراً من قبل، اتُخذ القرار من خارجى، وسلطة التنفيذ تمارس الآن فعلها.

هبطت بى الطائرة فى مطار جدة، وكنت قد عرفت أنه لا توجد خطوط طيران دولى إلى مكة نظراً لكون أرضها وسمائها حراماً إلا على المسلمين. طول الرحلة كنت متوتراً، فلما دخلت بناية المطار تحول توترى إلى انقباض. كان الغروب ينزل متكاثفاً، يطوق فضاء عريضاً، وحملت حقيبتى بعد إنهاء إجراءات الوصول وتقدمت نحو بوابات الخروج، وفى نفس اللحظة كان نظرى الزائغ يصطدم باسمى مكتوباً فوق لوحة خشبية صغيرة تحملها يد وتلوح بها من خلف الحاجز الذى يفصل مكاتب الجمرك عن مخارج صالة الوصول.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

رسخ انقباضى، ورأيته يبتسم، وينظر نحوى مباشرة، وكأنه يعرفنى من قبل.. قامة متناسقة معتدلة يجسمها زى بسيط ولافت فى أنّ: سروال أسود اللون وفوقه قميص صيفى من نفس لونه مزين بنقوش حمراء، ووجه أسمر الملامح من النظرة الأولى يجمع بين الفتوة والنضج فى نسق فريد، ويشع من عينيه وهو يبتسم نور يحرق ..

أقبل يصافحنى بمجرد أن تخطيت السور قائلا:

ـ أهلا وسهلاً..

مأخوذاً مددت يدى إليه، وقلت بارتباك :

ـ أنا وحيد الحضرى ..

قال وهو يحمل عنى حقيبتى دون أن يدع لى فرصة للممانعة :

ـ غنى عن التعريف ..

وتقدمنى فى ثبات قائلا :

- السيارة بالخارج .. تفضل ..

- ومشيت خلفه منقاداً ..

فى السيارة، قبل أن يباشر القيادة، عرفنى بنفسه. قال إن اسمه عاصى، وهو فلسطينى يحمل جواز سفر أردنيا، ويعمل ضابطاً إداريا بمكتب البعثة العلمية التى يرأسها الدكتور برهان الحكيم. ثم أدار المحرك وشرع فى مغادرة المكان من خلال ممرات ملتوية. سألته أثناء ذلك عن الدكتور برهان، فأجاب أنه عاد إلى مكة منذ أيام يقضى كل النهار بالمواقع ويبيت هناك. كان انقباضى قد خف بعض الشىء، لكنه عاد وطغى على نفسى مع سماعى لإجابة عاصى. حاولت أن أتهرب مما بى فقلت له إنى مندهش من لهجته التى تشبه لهجة المصريين، فضحك وقال إنه قضى سنوات هامة من عمره فى مصر. وكان قد خرج بالسيارة إلى طريق واسع مستقيم تحفه الصحراء من الناحيتين، فاستطرد قائلاً إن أصوله من هذه الأرض، وإن أسرته نزحت فى الماضى البعيد من الجنوب واستقرت بالحجاز، غير أن جده الأكبرالذى كان يعمل بحاشية الشريف حسين غادر الحجاز فى أعقاب هروب الحسين واتجه إلى الأردن ومنها إلى القدس حتى مات بها، أما أبوه فقد بنى بيتاً بالخليل واشترى ضيعة بها وتزوج من شامية ثم صنع كل هذا ورجع إلى القدس ومات هناك وضحك معقباً :

- بهذا أكون عدت إلى أرض أجدادى غريباً منكراً ..

وغمز لى فى نظرة خاطفة احتشد فيها مكر وغموض، وعلق:

- لكنهم لا يقدرون على إبعادى أؤكد لك .. قاعد على قلوبهم..

كان قد خيرنى بعد أن تحركنا بالسيارة بين القيام بجولة داخل مدينة جدة أو الانطلاق إلى مكة مباشرة، فلما لم أتحمس للاختيار الأول عقب قائلاً بلهجة تجلت بها الاستهانة:

- معك حق .. لن ترى سوى شوارع مرصوفة رصفاً جيداً وناطحات سحاب غرزت فى الأرض.. حتى البحر هنا لا لون له ولا طعم .. هذه مدينة أشباح، لن تجد أحداً يمشى على قدميه.. لقد بنوا هنا مدنا من الحديد والأسمنت والأسفلت، لكنهم عجزوا عن دفق الحياة إلى شرايينها..

كنت قد تخففت من جديد من انقباضى وكآبتى، وأنست بعض الشىء إلى عاصى، فسألته من باب الدردشة، متشجعاً بالألق النافذ إلى من شخصه الفياض بالمرح :

- ماعمرك يا أخ عاصى ..؟

ضحك وقال :

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

ـ عمرى من عمر البشر كلهم.. ولدت مع الخلية الأولى ..

ابتسمت وأنا أستمع إلى إجابته الطريفة، وقلت :

ـ أنا أسأل لأنى لمست فى حديثك خبرة ملحوظة بالحياة وحساً فكاهياً واضحاً..

ذبلت ضحكته وقال بنبرة مسطحة :

ـ أنا فى الأربعين ..

دهشت ولم أخف دهشتى وأنا أعلق متسائلاً :

ـ يعنى .. فى مثل عمرى .. ؟

فلم يعقب. ووجدته يركن إلى الصمت ..

كان يقود السيارة بسرعة مجنونة، وكان الطريق الصحراوى العريض ينفتح أمامنا بلا نهاية، ورأيت العلامات الفوسفورية التى تحدد المسارات أمامنا تتسابق، فلم أتمكن من التقاط ما كتب عليها، وكان الظلام قد هبط. وانتبهت فجأة إلى انحراف السيارة عن الطريق الرئيسى ودخولها فى طريق فرعى ثم صعودها إلى جسر معلق بعرض الطريق الرئيسى. تساءلت مستفسراً :

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

ـ لماذا هذا الالتفاف .. ؟

قال بنبرة تقريرية خالية من أى إيحاء :

ـ سندخل من طريق غير المسلمين..

قلت بدهشة :

ـ لماذا ..؟ أنا مسلم ..

قال بثبات :

ـ أعرف .. لكن الطريق ممل .. وهذا الطريق ملىء بالحيوية..

واندفع بالسيارة مجتازاً الجسر إلى طريق أقل اتساعاً، ملتزماً الصمت وقد غاض المرح الذى استقبلنى به من فوق صفحة وجهه. عندئذ تملكنى توجس أعاد إلى نفسى الانقباض والكآبة..

طال صمته حتى ظننت أنى أغضبته، فسألت نفسى حائراً كيف أغضبته..؟ وكانت السيارة تنهب الطريق الذى بدا أقل تجهيزاً وامتيازاً عن الطريق الذى دخلنا منه، مخترقة تجمعات سكانية صغيرة مبعثرة على الضفتين، رحت أراقبها من

زجاج السيارة فبدت بأضوائها المتناثرة أشبه بمصابيح ذابلة وسط ظلام آخذ فى التوغل. كان صدرى مثقلاً بهمومى الراسخة التى لازمتنى طول عمرى، إضافة إلى ما أستشعره منها من رهبة الجديد الذى أقدمت عليه بلا رغبه حميمة، وسمعته فجأة يقول:

ـ هذا طريق جدة مكة القديم ..

فَرِحت كطفل انزاح عنه غم، ووجدتنى على الفور أنسى أو أتناسى لغز إغضابه، مفتتحاً حديثاً ـ بتلقائية ساذجة ـ منيت نفسى ألا ينقطع. قلت متسائلا:

ـ ما أخبار العمل ..؟

فأجاب على السؤال:

ـ أى عمل ...؟

قلت :

ـ مشروع البحث الذى يشرف عليه الدكتور برهان..

قال باستهانة :

ـ آه .. شغل المكتبة تقصد ..

قلت بشىء من الدهشة:

ـ بالضبط ..

قال بعد لحظة صمت :

ـ لا تشغل نفسك .. لا أحد يعمل ..

ازدادت دهشتى وتساءلت :

ـ كيف..؟ الدكتور برهان أفهمنى ..

فقاطعنى على الفور :

ـ دكتور برهان هو وحده الذى يعمل، ويتنقل طول الوقت ما بين منى وعرفات، وأحياناً يسافر إلى عسير ويقضى بها أوقات طويلة تمتد لشهور..

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

تشوش رأسى واختلطت تصوراتى، وتساءلت :

ـ وأعضاء فريق البحث ..؟

قال بازدراء لم يخفه :

ـ ستلتقى بهم بعد دقائق حين نصل إلى دار الضيافة، وقد يسعدك الحظ فتشاركهم مشاهدة أحد شرائط البورنو التى يدمنونها ..

بوغّت، وتعثرت الكلمات فى حلقى ..

ـ بورنو ..؟ فى مكة؟؟

فأزاح نظره عن الطريق، وأدار رأسه إلىّ، وثقبنى بنظرة استهزاء أوجعتنى، ثم قال :

ـ إن شئت آخذك غدا إلى بيت يطل على الحرم لتشاهد أحدث إنتاج، وارد طازه من بلاد الفرنجة رأساً.. نسخة أصلية..

لم أقو على تحمل نظرته، فأشحت عنه، ونظرت أمامى، ورأيت السيارة تشق ظلاماً بدا كثيفاً وعميقاً لا يعد بنهاية ..

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

فكرى رزق

الحياة صوب الموت
تأملات فى أوراق زمردة أيوب «لبدر الديب»

«لكى يكشف الإنسان عن نفسه ـ كليا ـ لنفسه، عليه أولا أن يموت، لكنه يجب أن يموت وهو يحيا ويراقب موته بنفسه، بمعنى آخر، ينبغى للموت نفسه أن يصبح وعيا بالذات فى عين اللحظة التى يقوم فيها بمحق الكائن الواعى».

چورچ باتاى.

«لابد إذن أن أكتب. لابد ان نصنع هذا الأفق بأنفسنا، لأن الرب قد أراد أن تنغلق الأرض، وأن يضيق الزمن، وأن أبقى بمفردى أمام القلب النابض فى الجسم بالألم. لابد إذن أن أكتب لأن الألم يبدد الحقيقة منى ويكاد أن يجعلنى أستسلم لحياة لا عمل فيها ولاحساب، لابد.. فهل أستطيع؟». ص ٨٧.

هكذا تبدأ «أوراق زمردة أيوب» فالرواية/ البطلة تعانى المرض، وتواجه الموت المكتوب عليها دون أن يكون هناك ثمة من يؤنسها. وليست الوحدة اختيارا تصنعه أو قرارا تتخذه، لكنها أمر مقدر عليها باعتباره سبيلا وحيدًا للخلاص.. ذلك الخلاص الذى لا يتحقق سوى بالكتابة. الفعل الذى يبدو مقدرا هو الآخر، إذ يتكرر اقترانه بـ «لابد» أربع مرات فى هذه الفقرة التى تمثل بداية «المكتوب»، والتى تعطى تبريرا أوليا للكتابة: «لأن الرب قد أراد أن تنغلق

الأرض، وأن أبقى بمفردى أمام القلب النابض فى الجسم بالألم».

ورغم أن كل أفعال الفقرة ترتبط بهذه الواحدة التى تقف بمفردها أمام قلبها «النابض.. بالألم» فإن هناك فعل واحد اتخذ صيغة الجمع ـ «نصنع هذا الأفق» ـ وكأن هناك ثمة إشارة خفية أو دعوة مضمرة لنا ـ نحن القراء ـ كى نشترك فى صناعة «هذا الأفق» أو صياغة النص الذى نشترك وزمردة فى كتابته. ولكن حضورنا الحقيقى أو المتوهم لا يلغى وحدتها بل يزيدها، ويدفعنا إلى أن ندرك معنى أن تكون واحدا ومن ثم وحيدا. إن زمردة واحدة ووحيدة، والوحدة طريق الخطية، لأنها قائمة على الانفراد والتمرد، إنها رفض لكل ما هو مألوف ومتعارف عليه. «والواحد بنى على انقطاع النظير، وعوز المثل، والوحيد بنى على الوحدة والانفراد عن الأصحاب من طريق بينونته عنهم».

لعل إحدى المفارقات الأساسية والضرورية لفهم تجربة زمردة أيوب هى

التناقض بين رغبتها فى امتلاك ما هو قائم فيها، ورغبتها المقابلة فى أن تكون ما تملك نفسه، أى أنها تمتلك صورة حقيقية لها.. لكينونتها الحاضرة والآتية والماضوية.. لكل احتمال تعيشه الآن.. تتذكره، أو تتجه صوبه. ولعلها تحاول - فى الوقت نفسه - أن تعيش هذه التصورات باعتبارها محض وجود. لكنها لا تستطيع أن تجعل من هذا الوعى المفارق تلك الكينونة نفسها التى ينصب عليها الوعى: إذ أنك لاتستطيع أن تموت وأن تدرك بوعيك المفارق موت ذلك الوعى ذاته. كما أنه ليس بالإمكان أن يشير المرء الى حادثة وجوده، وأن يزعم فى الآن نفسه أنه نفس تلك الواقعة المشار اليها، تتساءل زمردة:

«هذه الطفلة المسطورة فى تلك الكلمات التى مازالت فى الزيتون.. لماذا لم أحضرها معى..!».

هذه الطفلة المسطورة زمردة أيوب عبدالملاك «هذه الصبورة العفيفة دميانة». وهذه النقلة من «الطفلة المسطورة» - فى نسخة الإنجيل الخاصة بالعائلة، والمدون فيها أسماء جميع أفراد العائلة - إلى «الصبورة العفيفة دميانة» تمثل البذور الأولى لمأساة زمردة أيوب. إنه ذلك الانفصال بين ما هو كائن، وما يجب أن يكون، أو بين حالة الوجود خالصة فى الآن، وبين الوجود مدركا عبر وعى مفارق ومشارًا إليه بوصفه موجودًا هناك.

لعل إحدى النقاط التى لا أستريح لها فى التعليقات القليلة المهمة التى كتبت عن زمردة أيوب، هى التبسيط الشديد فى التعامل مع معنى «الاعتراف»، أو اعتباره مرادفا «لحديث شخصى» وهو أمر صحيح تماما للمؤمن، أما الذى يعيش صراعا كالذى عايشته وكابدته زمردة أيوب، فإن الاعتراف يغدو بالنسبة له أمرا شبه مستحيل، إذ لاينطوى الاعتراف فقط على مجرد «إعادة الحكاية» لكنه يتضمن بالضرورة طمعا فى المغفرة، وإيمانا بالقدرة على الخلاص عبر هذا «الاعتراف».

إن الله هو الذى يمنح المغفرة، لكن هذه المغفرة تغدو مستحيلة دون إيمان بقدرة الله على أن يعطينا إياها، وكل شك يشوب هذا الإيمان هو نفى لقدرة الله هذه، أو سلب لها. وكأن المؤمن هو الذى يمنح الله القدرة على أن يغفر له عبر إيمانه بتلك القدرة وطلبه للمغفرة.

«الاعتراف هو التجربة الإنسانية التى تستحيل فيها المعرفة الى وجود».

يعلق إدوار الخراط على عبارة زمردة هذه بقوله: «ولى أن أقرأ دون تردد «الفن» أو «الكتابة» فى مقام الاعتراف». ص ١٠.

ولكنى أتردد أمام هذه القراءة، لأنها لو صحت لما كانت زمردة أيوب مأساة حقيقية، لأضحت كما يقول شكرى عياد «درس فى الشجاعة»، فالفن سعى نحو تحقيق ذلك المستحيل - أى استحالة المعرفة الى وجود - لكنه سعى لا ينتهى بتحقق فعلى للمعجزة لأننا لانستطيع الإيمان بالمعجزة.

فهناك دائما محيط من الشك والظنون يحول دون تحول ذلك «التطلع» الى الإيمان ليجعله تحققاوانجازا، فيظل تعبيرا عن رغبة الإنسان وشبقه الجامح لأن يكون إلها، ولكنه - كما يقول نيتشه - يغدو مجرد شبق موءود ورغبة مهدرة AWasted Passion ولعل اتخاذ زمردة من أيوب قناعا لها، - بل ومن المسيح أيضا - يكشف عن مراودتها ذلك المستحيل «الإيمان»، ووقوفها عاجزة دونه. إنها تكرر تساؤلات أيوب، ومساءلته الرب عن الحكمة التى تكمن وراء عذاباته ومعاناته المتصلة.

«أبحر أنا أم تنين حتى جعلت على حارسا. إن قلت فراشى يعزينى، مضجعى ينزع كربتى.. تريعنى الاحلام وترهبنى برؤى..». (أيوب).

ولكن ليس التكرار هنا محاكاة لتجربة أيوب قدر ما هو محاولة للدخول فيها.. أى امتلاكها، فزمردة تسعى لصنع هذه العلاقة مع الرب كى تصوغ من عذاباتها حبكة ذات دلالة أو دلالات وكأنها تتجاوز ما حدث لتصنع «المعنى» الذى تفترض وجوده كامنا فى كل تلك الأحداث التى مرت بها، وهو ما يشير إلى أنها لا تكتفى فقط بأداء دور «أيوب» وإنما تتخذ لنفسها أيضا دور الرب الذى يصنع الحكايا، ويضفى عليها المعنى أو المعانى التى يريدها.

ولعل أكثر ما يكشف عنه ذلك التداخل بين دورى الخالق والمخلوق فى أداء زمردة، هى تلك اللحظات التى ترتدى فيها قناع المسيح أو تتوارى خلفه وتضيع فيها، إنها تتلقى الدواء «الساعة التاسعة» وهى الساعة نفسها التى صاح عندها المسيح: «ألوى.. ألوى.. لما شبقتنى»، الذى تفسيره «إلهى.. إلهى.. لماذا تركتنى». مرقص ١٥ : ٣٤.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

ولكن زمردة تعرف الفرق بين عذابها وعذابات السيد المسيح، إذ تخاطبه قائلة: «لكنك وحدك القادر على أن تحيل اللحظة وفاجعة الآن الى تاريخ». ص ٨٧.

أما بالنسبة لزمردة فإن الفاجعة تظل قائمة ابدا هنا والآن، إن الماضى لا ينتهى بالنسبة لها إلا لكى يبدأ من جديد.. هكذا تحاول أن تمسك «بكل لحظة»، كى تبدأ وهى تردد لنفسها ـ ولنا أيضا ـ «مازال الطريق الى البداية طويلا» ص ١١.

وللقارئ الآن أن يصيح بوجهى: ما الذى يجعل امرأة كزمردة ـ غير مؤمنة كما تزعم ـ تمر بكل هذه العذابات لكونها مجرد «زانية»؟ وهكذا يصبح أمامك اختياران: إما أن ترفض القول بأن زمردة غير مؤمنة وتصر على أن تجربتها هى معاناة امرأة مسيحية مؤمنة تسعى الى الخلاص، وتوقن بأنها قد ارتكبت خطيئة تستلزم التكفير وتوجب العذاب فى سبيل ذلك التكفير. أو ترى أن العمل الفنى قد عجز عن تحقيق شروط المأساة لأن الحدث لا يتوافق مع الشخصية، ولأن الشخصية لا تتعذب قدر حديثها عن العذاب، فكأن عذابها غير مبرر بل وغير حقيقى.

والخطأ الأساسى فى القراءة السابقة ـ مرة أخرى التى تذكر بنقد اليوت لهاملت ـ هى انحيازها لصنف واحد من الحقيقة ونمط معين من التبرير. فلكى نستوعب مأساة زمردة علينا أن نتذكر أولا أنها كانت مهيئة للمأساة بشكل مسبق، وأن ما فعلته ـ أو وقع عليها من أحداث ـ أتى محكوما بمنطق الضرورة الكامن فى معنى حياتها كشهيدة جاءت إلى العالم بعد أن مات الإيمان نفسه من العالم ومن روحها هى التى بات عليها أن تقبل الاستشهاد دون مبرر والعذاب دون طمع فى المغفرة، والاعتراف الذى يؤدى إلى مزيد من الخطايا، أما الخلاص فلا سبيل اليه:

«لو أنى استطيع مرة واحدة أن أطلق عصفورا حيا ليحمل ذنوبى، أو لو أنى استطيع أن أعترف سرا فى اذن ذبيحة وأطلقها..» ص ١١٢.

إن إطلاق العصفور الحى طقس من طقوس علاج البرص. (لاويين ١٤:٦)، كما أنه والذبيحة التى يطلقها هارون رمزا للخلاص من الإثم والذنوب، لكن زمردة التى تعجز عن الإيمان بالمغفرة والعذاب الذى يؤدى إلى الخلاص لا تستطيع ـ فى الوقت نفسه ـ أن تؤدى دورا غير الذى صاغه لها الأب، وارتضته لنفسها منذ البداية. «فهل أستطيع.. أن أطرح من رأسى صورة أبى وحياته الصلبة المستقيمة». ص ١٤٤.

إن الدور الخفى الذى يلعبه الأب فى حياة زمردة ـ حتى بعد رحيله ـ يعد صورة أخرى من الدور الذى يؤديه الإله ويصنعه بها وفيها بالرغم من ـ بل ربما بسبب ـ عجزها عن الإيمان به وبقدرته على أن يغفر لها ذلك الإثم الذى يبدو فى الحقيقة مرتهنا بوجود الإله وبالإيمان الكامن فيها بضرورة أن يكون الله موجودا حتى وإن كان الوعى غير قادر على تعقل ذلك الوجود والقبول بما فيه من مستحيل يأبى على العقل وعلى كل محاولة للتعقل.

هل أكلت تفيدة السفر؟

تفيدة هى الخادمة لامطيعة التى تمثل كل خصائص المصريين من قدرة على الصبر والتحمل والإيمان القدرى بحتمية وقوع المكتوب مع حكمة خاصة وصامتة تنطوى على فهم عميق وقدرة على تمثل «كل شىء». ص ١١٩.

إنها تحاكى «أبا الهول فى صمته وقوته وصموده فى وجه الزمن، ولها أيضا ـ قدرة خاصة ونادرة على فهم الألم ومعرفة»، والصمت أمامه». ص ١١٨.

وهذه الخصائص هى ما تحتاجه زمردة فى الملتقى الذى تفترضه لتجربتها. فزمردة وهى تحاكى شهرزاد وتتمسك بالسرد باعتباره وسيلة واحدة ليس فقط للبقاء والتغلب على الموت، لكن باعتباره وسيلة للتخلص والتطهر، تحتاج إلى متلق محب وعارف، يستطيع أن يفهم الامها وأن يتمثلها دون أن يطلق حكما أو إدانة، أو يتدخل فى صياغة التجربة. بل إن تفيدة تصبح قطبا آخر يمثل سبيلا مختلفا للخلاص، لا يوجد إلا عبر ارتكاب خطيئة أخرى تحوم ظلالها فوقنا دون تجسد واضح أو تحقق فعلى. وتنطوى العلاقة بين زمردة وتفيدة على نوع من الجنسية المثلية كامن وطاغ لا يتوقف إلا عندما تكشف زمردة عن خوفها منه أو مما قد يكلفها من ارتباط بالآخر، وتواصل معه، لتعود للكتابة باعتبارها ـ كالعادة السرية ـ فعلا ذاتيا آمنا لا ينطوى على أى تعهد أو التزام تجاه الآخر.

وفى النهاية تقرر زمردة أن تعطى تفيدة السفر لتأكله، وهو رمز الشقاء الدائم المصاحب للمعرفة. فالسفر الذى

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

تعطيه زمردة لتفيدة كى تتنبأ على أمم وممالك - ومن ثم تمتلك الحكمة - وتطرق أبواب المعرفة الكامنة فى روحها دون دراية منها، هذا السفر نفسه هو ما يجعل جوفها مرا مرارة المعرفة، وقسوة أن ترى ما هو كائن فيك وأن تكونه دون أن تستطيع أبدا امتلاك ذلك الكائن الذى يعيش فيك موته، ويجعل ما بينك وبين الآخرين دائما أسوارا وأسفارا تحجب المعرفة بالآن لتمنحك معرفة متوهمة بما كان وما قد يكون.. فأين الآن، وأى سبيل يقود لما هو كائن..؟ إنها المعرفة التى تتركها زمردة لتفيدة وهى تعرف:

«.. إن الدم قد يسيل من قلبها»...

.... فهل يلقى المتلقى الآخر - الكامن فىّ وفيك - المصير نفسه؟

آخر الكلام وأوله

«أوراق زمردة أيوب» ليست عملا فلسفيا، رغم ما فيها من تفلسف وإعمال للفكر ودعوة للتفكير.. إنها عمل روائى ذو حبكة محكمة وإن كانت شديدة التعقيد والمراوغة.

فالبداية هى لحظة اتخاذ القرار «لابد أن اكتب»، ومن ثم فإن بداية الرواية هى بداية الأوراق.. التى تتخذ فى الوقت نفسه طابع الحديث الشخصى، أى حديث يتم هنا والآن، بين راوية تعترف ومتلق يفترض أن يكون هو المخاطب المضمر فى الخطاب، والذى يظهر أحيانا فى صورة «الرب» - إذ تتوجه إليه زمردة بالخطاب فى أكثر من مناسبة، أو فى صورة الشرير الذى يحثها على الكتابة وتكرار الخطيئة، وكأن الكتابة نوع من العهد، أو الاتفاق الفاوستى بين زمردة والشرير. وإذا زعمنا أن زمردة لا تملك القدرة على الإيمان، تصبح كل صورة للمخاطب فى العمل المكتوب «مسرحه» للقارئ، بمعنى خلق دور يفترض أن يقوم بتأديته فى عملية إعادة إنتاج النص.

وهو الدور الذى يبدو أنه ذو طبيعة مزدوجة، فهو «مفيستوفليس» الذى تعقد معه زمردة اتفاقا يقتضى منها أن تخسر روحها مقابل المعرفة التى تتوقع أن تأتى لها عبر الأوراق، وهى المعرفة نفسها التى يطلبها القارئ، ويبدو انه مطالب أيضا بتقديم التضحية نفسها لكى يفوز بها، ومن ناحية أخرى يصبح المتلقى هو المخاطب القادر على منح المغفرة والخلاص للراوية، وإن كان خلاصه هو نفسه وتطهره لا يمكن أن يتم إلا عبر مشاركته لها فى التذكر وإعادة الكتابة، ومن ثم إعادة ارتكاب الخطيئة. وترتبط فكرة البداية عند بدر الديب بمنطق الضرورة الذى تفترضه البنية السيمانطيقية للعمل، أو بمعنى آخر إن الدلالة هى التى تقود إلى الحدث لا العكس. وهو لمعنى الذى تصوغه زمردة بقولها:

«أريد أن أحصل على الدلالة وأريد بالتالى أن أصنع من حياتى حبكة لها معنى وقيمة».

أى أن «الحبكة» هذه هى التى تحيل الحياة إلى فن والممكن إلى موجود.

وفى إطار محاولتها لصنع «الحبكة» والوصول إلى الدلالة أو الدلالات التى يمكن أن تشير إليها هذه الحياة، تحاول زمردة أن تنظر الى نفسها باعتبارها ميكروكوزم أى أيقونة أو صورة مصغرة Microcosm تحمل هذه الأيقونة ملامح العالم كله، صورة لعذاباته الماضوية وآلامه القائمة الآن و (الأبوكاليبس) أو النهاية المنتظرة لهذا العالم.

وقد ترى زمردة - أو نرى من خلالها - لصورة مقلوبة، أو منعكسة على سطح مرآة أخرى. يصبح فيها العالم ماكروكوزم Macrocosm أو صورة مكبرة لعذاباتها، بحيث يغدو انهيار الوطن والعالم كله انعكاسا للسقوط الروحى الذى تعيشه، ثم نرى التغير يصيب العالم من حولها وكأنه يحاكى تغير خلايا الدم بداخلها، ويظهر كبرياء زمردة فى تلك العبارات التى تجمع بين مشاعرها وآلامها الشخصية وبين العالم الخارجى الوطن/ و/ أو الأرض كلها.

«لست أدرى من أقصد بنحن جميعا.. ولكننى أحس أننى متعددة وكثيرة..». ص ٩٥.

إن الرواية تتكون من ست حلقات، وكأنها أيام الخلق الستة، ولكننا كلما تقدمنا فى قراءة الأوراق ازدادت معرفتنا بالشخصية، ويقيننا من أنها تضيع منا، كأنما نعيد تمثيل مأساة الشخصية نفسها، فالمعرفة تأتى اعتداءً على الوجود، ولا سبيل لاكتمالها سوى بمحق الوجود ذاته، أى بنفى ذلك الوعى نفسه الذى من خلاله تتحقق المعرفة.. لكن الإنسان لا يتوقف عن طلب المعرفة ومحاولة تبرير وجوده مهما كان الثمن.

أليس هذا هو معنى أن يراقب الإنسان موته وأن يحاور هذا الموت، وأن يصنع منه ومن حياته كلها حديثا شخصيا؟.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

محمد الراوى

قبلة الريح

ماض صعب التحديد وغير مؤكد، يربط بينى وبينك. كل شئ بين اللا والنعم، على حافة الندم يتارجح. صوت داخلى مبهم يجزم بان ذلك الماضى مؤكد.

شخصية البطل
فى قبلة الريح

فى رواية قبلة الريح (مختارات فصول - ١٩٩٥) لم يضطر الدكتور نعيم عطية إلى تحذير القارئ الذى سيقرأ الرواية، بل أنه حتى لم يرجع إلى ذكر المانيفستو الفنى الذى أرفقه فى نهاية روايته المرآة والمصباح (١٩٦٨)، والذى يطرح فيه رؤيته حول علاقة الفن بالأدب الحديث، واختلافه مع شكل الرواية التقليدى، ربما لأنه فى هذه المرة كان يكتب وهو أكثر ثقة فى مقدرة القارئ المعاصر الذى مرت عليه تجارب أدبية وفنية متطورة الشكل اكسبته خبرة التلقى فى القراءات المختلفة والنصوص الإبداعية التى لا تقابل بالدهشة أو التوقف. فلسنا فى

هذه المرة - هكذا يقول الدكتور نعيم لنفسه - فى حاجة إلى تحذير أو مانيفستو آخر، بقدر ما نحن فى حاجة إى أن نغرى القارئ بالدخول معنا فى دهاليزنا وسراديبنا ليعيش معنا تجربتنا الخاصة وكأنها تجربته.

إن بشاعة حرية الفعل التى اكتشفها مؤمن عندما قتل أباه فى رواية المرآة والمصباح كانت بداية سقوط مؤمن فى هوة الرعب، ثم العزلة، تلك السمة التى ميزت الشخصيات الرئيسية فى عدد كبير من أعمال د. نعيم القصصية والروائية، وعلى الأخص الشخصيتين الرئيسيتين فى رواية ليل آخر وقبلة الريح. بل إن الشعور بالعزلة يتجلى بكل قساوته وبهائه فى رواية ليل آخر لحد الهوس، ويرقى التعبير عنه على لسان الشخصية الرئيسية بلغة الترانيم

المقدسة. ويبدو أن العزلة التى هى وليدة الرعب من الحرية، تيمة محببة إلى د. نعيم بدليل أنها تعود من حين لآخر فى أعماله. إن نص قبلة الريح يقع فى مرحلة ليل آخر نفسها، والمرآة والمصباح، وهى تجارب تتناثر عبر عدد كبير من السنين - ١٩٦٨، ١٩٨٠، ١٩٩٥ - وكأن التجربة ذات تأثير بعيد المدى ممتدة وموغلة، آتية من بعيد لتزيح الحاضر وتجعله هامشيا.. فالحاضر خاو وقد احتله الماضى كلية.

يستمد الماضى قوته من ضعف الحاضر ووهنه واستسلام الذات. فالماضى يستمد قوته على الرجوع واحتلال مكان الحاضر إذا ما كان الأخير فى حالة سكون وهزال، فيأتى الماضى محاولا أن يحتل مكانه. إن الحاضر الذى يتميز بقوة الحضور وفعاليته يمنع الماضى من التسرب إليه والاستيلاء عليه. كما أن العزلة مناخ خصب لعمل الذات التى تكون قد تخلصت من صخب الحاضر فى حالة ارتدادها فلا تلتقط منه إلا أصواتا وحركات.. ورموزا تحيلها إلى (الماقبل).

إن رواية قبلة الريح منولوج طويل متشعب ومتعرج يكشف عن طبيعته فى الوقت نفسه الذى يحاول أن يخفى فيه أغراضه وأهدافه. وفى الفصل الأول (ضوء قمر لا تتبدل أساريره) تصف الشخصية الرئيسية نفسها بأنها كتومة ومتحفظة، وتحمل فى أعماقها عزلة ترجع إلى سنواتها الباكرة، وكأنها تمهد لطبيعة ما سيأتى من منولوج يتسم بالغموض والمراوغة، ويبدأ صاحب هذه الشخصية بالسؤال (يهمنى الآن، ولو بعد الأوان، أن أعرف من أنا؟ كان يجب أن عرف ماذا أريد. أن أعرف على وجه التحديد ذاتى الحقيقة وليس المحجبة بألف قناع وقناع.) وهو سؤال يعنى أن الرجوع إلى الماضى ضرورة، بل إنه يمتلك حريته كاملة فى ذلك الماضى، وأن الوجود عنده هو خزانة لا تنفد من الخبرات (وهى الخزانة الوحيدة التى لا تفنى ولا تستنفد، مهما امتدت يد النهابين إليها. هنا تصبح لأحلامنا قيمة، حتى لو كانت هذه الأحلام كوابيس..)

إنه يستعين بالعزلة على استحضار الماضى، والعزلة عنده ليس معناها غياب الحواس: البصر، السمع، الشم، بل هى عزلة واعية، عزلة (تزودك بيقظة تشحذ حواسك). وعنده، الخروج من العزلة، ليس خروجا إلى الحاضر، بل خروج إلى الداخل، إلى الماضى حتى لو مر عليه زمن قصير. وهو يتساءل: ما الذى جعلك تغادر قوقعتك الآمنة، وتخرج إلى التجوال فى تيه الرمال؟ أهى انشغالات شبقية، تستر عصابا، وتجعل الهدف الذى تنقاد إليه شيئا متسلطا؟ ولا تلبث الخطوات الأولى التى كانت تتصف بالبراءة أن تكتسى بالعنف والقسوة إنه يعرف إلى أين يتجه ولماذا. إنه يريد أن يستدعى الماضى ليصفى حسابه معه، لكن هيهات، فهو سرعان ما يعود أدراجه من جديد فى دوائر لا تنتهى وقد أصبح أسير الماضى، يدور فى دائرته وكأنه كوكب معلق فى الفضاء وهو تابع له يدور حوله إلى أبد الأبدين.

إنه يتحدث إلى نفسه، مع نفسه، وأحيانا يتوجه بالحديث إلى الآخر، ومعه ثم يعود مرة أخرى إلى الحديث مع نفسه بصيغة المخاطب. يظهر الآخرون بالقدر الذى يريده هو، إنه ليس عطاء مجانيا. إنه عطاء يتسربل بثوب المراوغة والاستخفاء. والاستخفاء سمة من سمات الكتابة عند د.نعيم . لا أقصد بالاستخفاء ارتداء قناع يخفى الحقيقة، ولكنه الاستخفاء الموحى، وهو يعود فى

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

الأساس لجانب أخلاقى فى رؤية الدكتور نعيم الإبداعية إنه يريد أن يفصح ولا يريد ذلك فى الوقت نفسه. يريد أن يبوح ولا يريد. الاستخفاء تلزمه المراوغة وصاحب المنولوج الطويل فى الرواية تخرج الألفاظ منه وهو يضغط أسنانه. والقناع الذى يرتديه ليس قناعا للاستخفاء، بل هو القناع الذى يواجه به نفسه سواء فى المرآة، أو وهو فى قمة عزلته ووحدته بعيدا عن الصحاب (... يا لبئس الصحاب).

تلوح لنا مشاهد وأطراف من حوارات مقضومة، وشخصيات تطل برؤوسها ثم تختفى، كلها تعكس نوعية الأزمة التى يعانى منها هذا الإنسان الذى يستمرئ العيش بين أسوار عزلة موحشة، بينما يجتر الماضى اجتراراً. ولكن بداية من فصل (رأس صبية) تكاد تكشف الصورة عن نفسها، كما يكشف القبر عن سره، فنعود لنلم تفاصيل الصورة أو اللوحة المحطمة عمدا، نجمع عناصرها عنصرا عنصرا حتى يكتمل المعنى، معنى اللوحة. ولا يفوتنا أن الدكتور نعيم متأمل وناقد تشكيلى وله كثير من الكتب عن الفن التشكيلى. وقد أضفت خبرته وتذوقه الفنى المرهف على نص الرواية كثيرا من البهاء الأسود والرؤى السريالية ذات الوميض الغامض؛ ينعكس على نسيج من لغة شاعرية تراتيلية.

فى فصل (رأس صبية) يبرز فى الصورة رأس الصبية (لن يبقى منك فى ذاكرتها شىء، وستمضى الحياة بدونك، كما لو لم تكن قد وجدت أصلا، بل ستألف زوج أمها الجديد وتناديه كما كانت تناديك بابا..). ثم تظهر الزوجة، وهى الطرف الآخر الذى فجر الأزمة التى تكمن فيها سر هذه العزلة بجذورها التى نبتت فى السنوات الباكرة لتنفجر وتستوحش فيما بعد (هى وحدها كانت تعرف، قالت من بعدى ستتعب كثيرا. كانت تعرف مبلغ حماقتى، وقلة حيلتى). ويستعير الدكتور نعيم لوحة فنية شهيرة .. **لهنرى روسو** وهى (البوهيية النائمة) وما توحيه من معان ليبرز، على لسان صاحب المنولوج، الفارق الكبير بين امرأة تنام فى أرض براح، خالية البال من النزوات والأطماع، حتى أنها لا تخشى شيئا، كالأسد الذى يتشممها، وامرأة أخرى، يقصد الزوجة لا تستطيع أن تنام ولا تطرف بجفنيها كالسمكة من جراء ما ارتكبته والخوف الذى تعانى منه.. (فصل زهرة فى اناء).

ويشتعل المنولوج فى الفصول الثلاثة (هم صخب من حولك) (تمنيت أرضا) (عيون لا تطرف)، حيث نسمع صوت الزوجة، يتحاور معها من جديد ليعاود هجومه القاسى عليها، بينما تتناثر الحقائق والأوهام والصور القديمة مختلطة بعضها ببعض. يتذكر حياته مع أولاده والأحاديث التى كان يتبادلها معهم.. تختزل المسافات ويصبح الماضى حاضرا حيث (غاب فى الوحل ماض وحاضر ومستقبل.. أنا الماضى والحاضر والمستقبل) تتردد كلماته فى الخلاء وسرعان ما تتبدد مثلما تبددت حيوات وحيوات من قبل. وهو لا يريد سوى المسالمة فى هدوء حتى يمضى ما بقى له من أيام ثم يرحل بلا رجعة كخفاش يختفي فى الظلام.

لقد تضمن المنولوج الطويل التى تتشكل منه رواية قبلة الريح، تلك العلاقات التبادلية الضرورية بين الأنا والأنوات الأخرى، لذلك فلم يكن المونولوج فى اتجاه واحد من الأنا إلى الآخر بل إنه اتخذ مسارات فى اتجاهات معاكسة فكسر رتابة الخط المستقيم وأدى إلى النص من الداخل. لكننا لم نشعر من قبل بأن للريح قبلة بمثل هذه القسوة.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

شمس الدين موسى

عنصر المفاجأة فى قصص «الشيخ عبد الله» لشريف الشوباشى

المؤكد أن القصة لا تزال فى مقدمة فنون القول التى تجمع بين الرؤية الذاتية والرؤية الموضوعية ، أو بين روح الشعر وأدوات القصة مما يفسح المجال أمام الكاتب ويمكنه من المزج بين خبراته العملية وانفعالاته النفسية . وربما كانت هذه الخاصية هى التى دعت **شريف الشوباشى** وهو من كتاب السياسة إلى التعامل مع ذلك الفن فى تجربته القصصية الجديدة التى لا أظن مع ذلك أنها الأولى، فقد نشأ الكاتب فى حجر والد له باع طويل فى الكتابات الأدبية والنقدية، التى أثرت فى جيل كامل. ومن منّ الأجيال السابقة ينسى كتاب **محمد مفيد الشوباشى** القيم عن الاشتراكية والأدب؟ ذلك الكتاب الذى ترك بصمات واضحة على عشرات الكتاب، خاصة عندما كان الفكر الاشتراكى من المحظورات التى يعاقب عليها مروجوه والمتعاملون معه.

وربما يكون ذلك المناخ هو الذى نشأ الكاتب بين ربوعه وتنفس هواءه ، وتأثر بكل ما يحيط به، مما دفعه إلى المغامرة فى كتابة القصة التى تجلت فى مجموعة «الشيخ عبد الله» التى أصدرها الكاتب مؤخراً.

ومجموعة «الشيخ عبد الله» تضم بين دفتيها عشر قصص قصيرة هى على التوالى: «الشيخ عبد الله ، ومحسود ، وانتقام بلية ، والمرحوم ، وقرار التعيين ، ووعد الحر ، التباس ، العمر الضائع ، الوصل ، نصيحة عم نجيب»؛ تنوعت موضوعاتها وتفرقت حول الأوضاع الاجتماعية لأبطالها، عاكسة بصورة غير مباشرة بعض الأوضاع السياسية وأثرها على الأفراد.

وتسمية الشيخ عبد الله لم تكن هى التسمية الأصلية لبطلها، الذى كان يدعى ملاك، وهو المصرى المسيحى الذى ولد لأبوين مصريين، لكنه تاه منهم فى أحد شوارع بيروت ... حتى يأتى يوم بعد عشرين سنة تصل للأبوين فيه مكالمة

تبعث الأمل وتعيده إلى صدريهما، حيث يخبرهما أحد أقاربهما أن هناك من يعرف الطريق إلى ابنهما، فيذهبان فوراً إلى بيروت . وفى المطار يلحان على صديقهما أو قريبهما كى يعرفهما فوراً على الشخص الذى يعرف طريق ابنهما، ويذهب بهما إليه، وهناك يتعرفان على شيخ له مهابة ووقار فى بيته وبين أولاده، حيث يعلن لهما أنه وجد الطفل الذى يتكلمان عنه فى التاريخ نفسه الذى حدداه منذ أكثر من عشرين سنة. فلقد وجده يدخل عليه محله فى شارع الحمرا خائفاً ومرتعباً بعد أن افتقد المكان الذى أتى منه وتركهما فيه، وكلما سأله عن أهله أو اسمه لم يكن يردد إلا كلمتى «بابا، وماما». بعدها أخذه وسار به فى الاتجاه المعاكس، لكنه لم يتعرف على أحد يعرفه، وأبقى ليلتها محله مفتوحاً حتى ساعه متأخرة من الليل، لكن لم يظهر من يبحث عن الطفل. عند ذلك تسأله شفيقة هانم ـ الأم :

«وليه ما بلغتش البوليس يا فضيلة الشيخ؟

وأجاب الشيخ بهدوء: وما دخل البوليس بهذا الموضوع؟

أنا بصراحة لا أحب البوليس ولاأحب التعامل معه .. ولو عرفت أن الطفل الذى وجدته مسيحى الديانة ما ربيته على الإسلام بطبيعة الحال. لكن لم يكن هناك أى مؤشر يدل على أن الطفل مسيحى، وأنا فى رأيى أن كل الأديان السماوية أديان الله ...».

وبذلك يكون عنصر المفاجأة له أكبر تأثير على الأم والأب اللذين حلما برؤية «ملاك» الذى نشأ مسلماً، فلقد اعتبره الشيخ مع زوجته واحداً من أولادهما، ولم يفرق بينه وبين أولاده الخمسة، وأطلق عليه اسم «عبدالله». وحتى يتأكد الرجل أن عبدالله هو نفسه ملاك الذى يبحثان عنه قدم لها لفافة بها ملابسه التى كان يرتديها يوم وجده تائها. وعندها يتضح للأم أن عبدالله هو نفسه ابنها ملاك.

وربما تؤكد تلك التفاصيل أن ما يشغل الكاتب فى القصة، هو مفارقة عادية قد تحدث فى أى وقت، وقد لا تدفع الكاتب لكتابتها أية بواعث أو رؤى، لكن المفاجأة الكبرى لم تتمثل فى أن نشأة «ملاك» المسيحى كمسلم لأسرة مسلمة، وإنما تتمثل فى أن عبدالله الصبى قد تحول بفعل عوامل محلية إلى الشيخ عبدالله، وأصبح له كثير من الأتباع من الشباب المسلم، وهم مجندون فى فصائل كمقاتلين فى الحرب الأهلية اللبنانية.

وتأتى المفارقة الثالثة من أن الشيخ عبدالله يرفض الحضور عندما يرسل له الشيخ أحد أبنائه كى يحضر ليرى من يريدون رؤيته، بعد أن أخبره الشيخ بأن أبويه الحقيقيين قد ظهرا. ولايعرف أحد أين ذهب؟ عندها يسقط فى يد الأم التى لم تكن تتعامل بغير منطق الأمومة الذى اصطدم بكل ما لم تكن تتوقع، فلقد انعكست الأوضاع السياسية المحلية على مشكلتها وعلى عواطفها الخاصة، وتشابك الخاص بالعام، وأصبحت لا تستطيع أن تجد مخرجاً ـ وتقول :

«كان نفسى أشوفه ولو دقيقة واحدة .. ولو دقيقة».

والملاحظ أن الكاتب حمل قصته «الشيخ عبدالله» بالكثير من الرؤى حيث تشابكت أحداثها بين لبنان ومصر، وكأنه يقول إنه لا فرق بين ما يجرى هناك وما يجرى هنا، وإننا

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

مشتركون بصورة أو بأخرى بما يحدث. كذلك يلقى الضوء على الحرب الأهلية اللبنانية التى فرقت بين أولاد الشيخ اللبنانى، فضلاً عن رؤيته التى جاءت على لسان الشيخ «جميع الأديان واحدة» فالقصة غنية بالدلالات وتبتعد بصورة واضحة عن المباشرة، استفاد كاتبها جيداً من البناء التقليدى للقصة، وهو البناء الذى يقوم على عنصر الحكى أو السرد، مما ترك لدى القارئ الكثير من الرضى النابع من الإشباع والارتواء الفنى والفكرى الذى تتسم به القصة ذات البناء التقليدى.

« المفاجاة فى قصص المجموعة»

وجدير بالذكر أن قصص المجموعة على وجه الإجمال لم تتأثر بالتطورات التى أنجزتها القصة المصرية القصيرة، وكان الكاتب فيها مغرماً بالسرد القائم على بناء الحكاية، فلم نجد ما تواضع النقاد على تسميته تيار الشعور، أو قصة المونولوج الداخلى كما لم يعتمد أسلوب الفلاش باك كما شاع فى القصص التى ذاعت فى الستينيات والسبعينيات، أو القصة اللقطة التى من خلالها يتابع القارئ رؤية الكاتب الفنية والفكرية. كذلك لم يتأثر بالقصة النفسية ..... وظل طوال قصص المجموعة غير مقتصد فى الوصف أو الحكى الذى يوصل تفاصيل التفاصيل، لكى يلقى فى النهاية بالمفاجاة التى ربما لم تكن متوقعة . ولقد جاء عنصر المفاجأة فى كل القصص يمثل حيلة أساسية وفنية متبعاً فى ذلك كتاب القصة التقليديين أمثال محمود البدوى على الصعيد المحلى، وتشيكوف على الصعيد العالمى .. وتمثل كل من قصة «محسود»، وقصة «الولد بلية»، وقصة «المرحوم» .... إلخ أنموذجاً لذلك . ففى قصة «بلية» يطالع القارئ نفور بلية الدائم من الأسطى صاحب الورشة. الذى كان يكن له نوعاً من الكراهية، فهو يضربه ويضطهده، ويصل الأمر ببلية إلى حد انتهاك جسده بواسطة مساعد الأسطى بينما هو لا حول له ولا قوة، مما يضاعف من حقده وكراهيته للورشة وصاحبها ومن فيها، وذلك يضع القارئ فى حالة من التوتر حيث لابد أن يتعاطف مع الولد المظلوم من أبيه ومن صاحب الورشة ومساعده . وحتى يحدث التوازن تأتى المفاجأة غير المتوقعة لكى ترضى نفس الصبى الذى انتهكت كل الأشياء الجميلة فى حياته، وكأن السماء قررت أن تقتص له من صاحب الورشة، إذ يكتشف بعينيه أن زوجة صاحب الورشة الشابة البيضاء تخونه، وذلك عندما يتسرب إلى داخل الشقة ، كما أمره الأسطى، حتى لا يوقظ الزوجة من نومها ، لكى يحضر له المفاتيح التى نسيها من فوق الترابيزه . فيفاجأ بذلك المشهد الذى يجلب الرضاء إليه، ويحقق له التوازن، ويبعث داخله بعض القوة التى لا يعرف مصدرها فى مواجهة تلك الغطرسة التى يصبها صاحب الورشة على رأسه ، ورأس أبيه.. ويقول الكاتب :

«ولأول مرة رفع الطفل رأسه وثبت عينيه فى عيون الأسطى الذى زاد تعجبه فزمجر بصوته الغليظ : مالك يا وله فرحان كده ليه .. ما تنطق .. وأخفى بليه ابتسامة ورسم تكشيرة على وجهه وهو يقول : ولا حاجة يا أسطى، ثم أدار ظهره مبتعداً وهو يشعر بقلبه يزغرد فى صدره الصغير....».

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

ولعل الكاتب رأى الكاتب أنه لابد أن لا يترك ذات بلية منسحقة، ومن ثم جاءت المفاجأة لتغير أشياء كثيرة فى نفسه ، فلقد أجبره أبوه على ترك المدرسة، كما أجبره على العمل فى ورشة ذلك الرجل المتوحش ، كما أجبره مساعد الأسطى على الانسحاق أكثر باغتصابه .. وبذلك جاءت تلك المفاجأة لتدفع الكثير من الارتياح لدى القارئ إحقاقاً للحق وانتصاراً للعدل.

وثمة مفاجآت أخرى عديدة زخرت بها قصص المجموعة، ومن هذه المفاجآت ما يمكن قبوله، ومنها ما نرى أن الكاتب يكون مدفوعا لرسم تلك المفاجأة لإرساء القيم الخيرة والأخلاقية كما فى القصة السابقة - قصة بلية .. ونلاحظ أن **شريف الشوباشى** شديد الاهتمام بتلك المفاجآت،وهى التى توصل الكثير من الدهشة، فرؤية الكاتب أن التوازن لا يتم إلا باستخدامها. وهو ما حدث فى قصص: المرحوم ، وقرار التعيين، والتباس ، والعمر الضائع، ومن المفاجآت - أيضاً - التى يمكن أن يتوقعها القارئ ما حدث فى قصة «محسود» ، وهى قصة تحكى عن ذلك الولد المدلل ، بينما هو لا يلقى بالاً للتعليم، ودائم الرسوب ، وأمه تعتقد أن رسوبه بسبب أنه «محسود». وما يؤكد رؤية الأم لابنها ذلك الكيس الغامض الذى تكتشفه الخادمة مرة ومرتين وثلاث مرات . وعندها تعرضه على الأم، فتؤكد ظنها ويزداد تدليلها للابن الفاشل، فهناك من يكيد لابنها بوضع السحر له حتى لا يتقدم . وفجأة ذات يوم تلاحظ الأم أن الخادمة تتحرك حركة مريبة وتحاول أن تخفى شيئاً ما ، فتهاجمها الأم لتكتشف أن ما تخفيه هو كمية من الأموال أكبر من قدرتها، فتسألها عن مصدر تلك الأموال، لكنها تنكر أنها سرقتها، وتهددها وتضربها مع الأب حتى تكشف عن مصدر تلك الأموال المريبة ، عندها تعترف أن تلك الأموال أعطاها لها الإبن مما يزيد ارتباك الزوجة والزوج، فيهددانها بإبلاغ البوليس، مما يجعلها تعترف أن تلك الأموال بسبب قيامها بالدور الغامض فى اكتشاف الكيس الغامض والإعلان عنه حتى تظل الأم تدافع عن ابنها، وأنه ولد محسود وهناك من يكيدون له ويضعون له السحر حتى لا يتقدم.

وبذلك نلاحظ أن قصة «محسود» تقوم أيضاً على المفاجأة، لكنها تعبر عن مستوى تفكير الطبقات الثرية الجديدة والانفتاحية، حيث تدلل الأسرة ابنها وتقدم له كل ما يريد مما يفسده تماماً ، والخطاب العام فى القصة معنى تماماً بتوصيل ذلك وكان استخدامه للمفاجأة التى لم تكن متوقعة هو وسيلته لذلك ، وجاءت تمثل لحظة التنوير والكشف على جميع المستويات .

وفى النهاية: إننى أرى أن المفاجأة التى استخدمها الكاتب **شريف الشوباشى** كحيلة فنية جاءت موفقة وساعدته كثيراً فى بلورة رؤيته وتقديمها عبر فن القص الذى يقوم على السرد والحكى، وهو ما أجاده الكاتب كثيرا، رغم أننى آخذ على معظم القصص الاستغراق الشديد فى التفاصيل ، وربما تكون تلك المجموعة محاولة أكيدة لترسيخ خطوات **شريف الشوباشى** على طريق الفن القصصى.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

عزازى على عزازى

عاشق الحكايات.. وحكاية المعشوقة

هذه الرواية (العاشق والمعشوق) بحث فى مكونات الذاكرة الثقافية العربية ومحاولة لتأكيد ملامحها وطبقات العمق الحضارى فيها بأبعادها التراثية والشعبية والتاريخية والأسطورية، وهو بحث يواصله القاص **خيرى عبدالجواد** بعد محاولته الروائية الأولى «كتاب التوهمات» الذى غاص فيه بين كنوز الإبداع الشعبى بحثًا عن ملامح محددة فى البناء القصصى المعتمد على معمار القص الشعبى، وبحثًا عن ملامح ذلك الابن العربى الضال وهويته.

إن القصة دائمًا هى بنت الشعب والناس وحفيدة التاريخ والأسطورة، أو كما يقول «رولان بارت»: انه لايوجد شعب لا فى الماضى ولا فى الحاضر، ولا فى أى مكان من غير قصة. والقصة أيضًا نظام لغوى يعكس من خلفه نظام ثقافة الأمة التى أبدعتها لاستخلاص المعمار العقلى الكامن فى مخزونها، وهذا ينطبق على (العاشق والمعشوق)، لأنها تتخذ من الحكايات عمودًا فقريًا لها، أما اللحم والكسوة فمزيج من الأسطورة والخرافة وحكايات الحيوان والسيرة الشعبية وغرائب الرحلات الشرقية. وأجواء ألف ليلة وليلة.وعبق القصص الدينى ورائحة الإسراء والمعراج ورسالة الغفران وفيها أيضًا من جحيم دانتى وخرافة كافكا، والرواية لا تنتمى لزمان أو مكان محدود فهى ترمى بنفسها فى الزمان الإنسانى الفسيح، لكنها فى الوقت نفسه تضع لبنة حقيقية فى بنيان الرواية العربية.

ولقد نجح **خيرى عبدالجواد** فى استخدام تقنيات قصصية تلائم سائر مفردات عمله، وبالتالى فالناقد لهذا العمل لابد أن يعتمد على البنية السردية نفسها من داخلها لا من خارجها وأول هذه التقنيات هو استخدامه للحلم باعتباره المخزن الأصيل لمجمع الحكايات، فنحن نرى

فى المنام أشياء وأحداثًا وشخوصًا لاتراها فى اليقظة والحركة - أيضًا - داخل الحلم مفتوحة ومطلقة لايقيدها ظرف ولا إمكانية، فالحيوان ينطق والإنسان يطير، والجن يتأنسن. وثانى هذه التقنيات صورة البطل أوالسارد، والبطل عنده ذات متغيرة يختلف عن بطل رواية «المزدوج» **لدوستويفسكى** الذى فقد ذاته فتولدت ذات جديدة زائفة وصارت تتكاثر وتمشى من خلفه كسرب البط، وليس كبطل قصة «التحول» **لكافكا** الذى تلاشى لتصبح الأشياء الهة، ويتحول الإنسان إلى حشرة أو صرصار ليس له ذات وليس أيضًا كبطل قصة «الأسرة» **لتشيكوف** الذى اغترب فتشيئ فى حواره مع حصان العربة بعد أن داهمه بؤس الحياة والناس من حوله.. فصحيح أن البطل فى «العاشق والمعشوق» ليس ذاته الحقيقية الواقعية، لكنه ليس غيرها أيضًا، إنه يهرب من التيه البسيط إلى المتاهة المعقدة والمركبة والتى تشبه النفس، تتعدد ذاته لكنه لا يفقدها. هو بطل منتم ذو هوية اجتماعية. سيكولوجية والبطل فى رواية **خيرى عبدالجواد** ليس هو السارد أو الراوى دائمًا فهو يتقاسم ذلك مع شيوخ الحكايات وعفاريتها، يكمل كل منهم الحكاية نفسها، حتى إذا ما تعب أحد الأبطال الساردين عاد البطل الأول إلى استكمال ما قاله.

لكن ما هى علاقة المؤلف بالسارد فى هذه الرواية..؟ المؤلف - هنا- ليس ميتا كما يقول «**بارت**»، لأنه يلعب - بطريقة مباشرة وشبه واقعية - دور الوسيط فى العلاقة بين الساردين، والمؤلف المتخيّل؛ فالسارد الروائى - فى هذا العمل - يقوم بدور الخالق الأسطورى للعالم - وهو - فى ذلك - يشبه الآلهة.

أما ثالث التقنيات الهامة فى إطار تفسير هذا العمل فهى الأسطورة، والأسطورة - هنا - بنفس المعنى الذى اصطلحه «**فراى**»: والتى رأى فيها أنها المحاكاة للأفعال التى تقع فى نطاق الرغبة، وهى المستوى الأعلى للرغبة الإنسانية، عبر نظام استعارى كلى ومتكامل وفى الرواية يتداخل نمط السيرة الذاتية الباطنية ونمط الأسطورة مع أنماط أخرى، لأن الأفعال التى تقع فى نطاق رغبة مؤلف ما تختلف عن غيره من البشر أو المبدعين على حد السواء، فثمة مؤلف يمكن أن يرى أن زعزعة المسلمات الثقافية والأخلاقية وافتعال أزمة مع اللغة يعطى نوعًا من اللذة الحداثية التى تولد النشوة بانهيار المسلمات القائمة، ويمكن لذلك المؤلف أن يستخدم المفردات نفسها التى استخدمها مؤلف «العاشق والمعشوق» ليؤدى نتيجة عكسية، لكن متعة النص - هنا - أنه حاول صنع اللذة لدى القارئ دون دك لحصون القيم الثقافية والتاريخية، الحقيقى منها والمتخيلّ فالأسطورة جزء من الحكاية و «الحدوته» التى يقصدها المؤلف فى ذاتها (العنقاء - الصخرة المسحورة - جبال العفاريت.. الخ..»

والحكاية - أيضًا هى الأصل وهى الهدف وهى الوعاء الحامل لكل البذور، وهى بالتالى - أيضًا - لغز الألغاز وفزورة الفوازير، وربما كان ذلك هو إحدى وظائف القصة كما يقول «جيرار جنيت» حينما عرف وظيفتها بأن القصة: ليست فيما تقدم، إنما فى تكوين مشهد يبقى لغزًا بالنسبة إلينا».

ونصل إلى التقنية الرابعة والأخيرة وهى «الحكاية» باعتبارها

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

أصل العمل الروائى وهدفه بل ، ومادته أيضًا، والحكاية ليست قناعًا للراوى بل هو قناع لها، لا يحكيها، بل يدخل فيها ويكون كل أبطالها... ولا بأس من استخدام تكنيك الحدوتة والحكاية الشعبية لكى تكتمل ملامح العمل.. ففى البدء صلاة على النبى طه وفى الختام لغز ودهشة لاتميطها إلا حكاية جديدة تتخلق من رحم الحكاية القديمة... ولم يكتف المؤلف بنمط الحكى الشعبى من حيث الشكل لكنه انتقل إلى نمط المتصوفة فى ترتيب مراتب الوصول والاتحاد، فالرحلة تبدأ بسطور يقرؤها ثم تتنامى فى الصعود إلى أعلى حتى تصل إلى مرتبة العاشق المعشوق.

● والحكاية الرواية تبدأ بالبحث عن مخطوط عنوانه: «حكاية الأميرة وكيف تم عشقها على الوصف، وما جرى بعد ذلك من غريب الكلام وأمور العشق والغرام» وتبدأ - من هنا - رحلة البحث عن الأميرة المعشوقة فى سياق يتناص مع التراث المقدس فإذا اقتربت منه شبرًا، اقترب منها ذراعا، وكلما مشى شوطًا أتته هرولة واستخدام معنى ولفظ الحديث القدسى هنا ذو دلالة تكشف عنها باقى المفردات التى ترتفع بمعنى الحب والعشق إلى مرتبة القداسة.

أما اللغة ففيها جلال اللفظ لكنها لا تغرق فى الكتابة التاريخية المسجوعة ذات البلاغة الركيكة، إنما هى نوع من التمثل اللغوى المسيطر على القص. دون محاكاة أو مداهنة تراثية مع الإفادة من تراث المتصوفة السهل الممتنع.

ولعله قد استفاد من التصوف أيضا فى بناء هيكل حكايته، فى النمو والتطور من لحظة السؤال إلى ذروة الكشف والتجلى ثم اليقين. ولأن الحب هو المحرك لأحداث الحكايات والدافع لها، فهو موجود فى «بيت الأحزان» و «بيت المسرات» وهو الواحة التى يخلد إليها الأبطال الحكاءون من عناء التعب فى رحلتهم الأسطورية، والمحب للمحب خليل، وقد خاض البطل الأهوال طائعًا لأنه اختار أن يتم رحلة عشقه منذ اللحظة التى وقع فيها المخطوط النادر بين يديه حتى لحظة اكتمال العشق.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

عبدالغنى السيد

قراءة فى رواية لحس العتب

تأليف : خيرى شلبى

يصرح **خيرى شلبى** بتغاضيه عن تجارب قديمة كان قد كتبها ثم تركها ولم يكملها، ويبدو أن تجربة (لحس العتب) [1] - ذات النَفَس القصير - كانت إحدى مهملات ذاكرته؛ فهى تختلف تماماً عن مرحلة السنيورة والأوباش والشُطار ثم وكالة عطية والعراوى والوتد، ليس لأنها رواية محدودة الصفحات بالقياس إلى روايات أخرى قد تتجاوز الواحدة منها الثلثمائة صفحة، ولكن ربما لعدم توفر التفاعل الدرامى والحضور الموضوعى للشخصيات بالشكل الذى لمسناه بعمق أكثر فى أعماله الأخيرة. غير أن هذا لاينفى مستوى الرواية أو يقلل من قيمتها الفنية أو الفكرية بل على العكس فمحور الرواية يرتكز على تعميق دلالات الطقوس والمتوارثات الضاربة فى السلوك والوجدان، وهو المحور الذى تتجه إليه معظم الروايات المعاصرة فى أنحاء العالم تقريباً والأمثلة على ذلك كثيرة.. وقد أشارت «**تونى موريسون**» من بعيد إلى أصالة هذا اللون من الكتابة:

يجب علىَّ أن أجعل القصة تبدو شفهية.. بلا جهد.. منطوقة. أن أجعل القارئ يشعر بشخصية الراوية دون أن يحددها. أو أن يسمعه أو يسمعها وهى أو وهو يتجوّل. وأن أجعل القارئ يعمل معى فى بناء الكتاب. هذا هو المهم[2] ولعل ذاك التصريح من هذه الكاتبة الأفرو أمريكية يقترب من تصريح **خيرى شلبى** - الذى سبق ذكره بالسطور الأولى - ولايختص هذان التصريحان بهما وحدهما ولكنهما عموماً يثيران جدلاً حول قضية المتغيرات المعاصرة التى تطرأ على الرواية الحديثة والرواية العربية بشكل عام.

أما طقوس «لحس العتب» فيستهلها الكاتب - برثاء رقيق ينعى

عصر الزعالكة الذى لم يتبق من تراثه سوى تلك الترابيزة الأبنوسية العريقة. ومن الملاحظ أن المؤلف لم يستخدم طوال الرواية مفردة (منضدة) وآثر مفردة (ترابيزة) متعمداً ليحقق فى الرواية تعميق وقع اللفظة الدارجة عن اللفظة الفصحى التى قد تعوق مباشرة السرد والاسترسال، بدليل أن روايات **خيرى شلبى** تزخر بآلاف الأمثال الشعبية المتعارف عليها والتى يلجأ إليها لتضمينها بالأحداث والوقائع ليثرى بها بنية الرؤية الفلكلورية. ولايفوتنا أنه قد جعل خلال إحدى مراحله المتطورة - من عناصر الكوتشينة أبطالاً لروايات مثل: - السنيورة، أولنا ولد، ثانينا الكومى، ثالثنا الورق.. الخ:

ثم يبدأ المؤلف فى طرح شخصيات الرواية واحداً واحداً من خلال استقطاب تلك الترابيزة الكبيرة بوصفها رمزاً ومعادلاً لأمجاد الزعالكة حيث كان الضيوف والأعمام والأخوال يتسامرون حولها فى دار الحاج عبدالودود زعلوك الذى أخنى عليه الدهر وحل به الفقر لكنه مازال يحاول جاهداً تشبثه بوهم استمرارية صيت العائلة القديم. وفى المقابل فإن المقربين منه لم يترددوا إليه إلا من أجل استمالته لبيع الترابيزة والاستغناء عنها حيث لافائدة منها فهى أصبحت قديمة مثلها مثل الكراكيب التى تراكمت تحتها والتى تأوى بداخلها الحشرات والهوام والفئران، أيضاً بدأ السوس ينخر فى بعض الأجزاء المتوارية منها. رغم ذلك يظل الأب على موقفه لايقبل المهادنة أو المساومة فيهجر داره الأهلُ والأقربون شيئاً فشيئاً وقد بدأ يزحف على الدار شبح الاغتراب والتفكك وتزول روح الألفة والعشرة والانتماء.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

وتزداد حالة أسرة الحاج عبدالودود سوءاً يوماً بعد يوم. وعن هذا المعنى يعبّر **خيرى شلبى**

ما أسرع ماتفوت الشمس غارقةً فى خجل الحياء تاركةً فوق الحائط المواجه بقعةً من دمائها كالكرة الحمراء تظل تضيق إلى أن تمحوها ظلال المغيب، هذه الظلال التى باتت تسكن المندرة منذ سنوات طويلة. منذ أن كفّت مندرتنا عن استقبال الضيوف المهمين من الأغراب والتُّجار الكبار فبقيت الشبابيك مغلقةً على الدوام إلاّ ظلفة من الشبّاك البحرى لكى يدخل الهواء الطيب لأبى.

إن أحداث الرواية تدور داخل إحدى عِزَب مطوبس حيث يتعامل الفلاحون فى قضاء حوائجهم بنظام التنازل عن محاصيلهم أو أشيائهم الخاصة أو مخزوناتهم ولايستعملون النقود إلاّ للضروريات فالأرز أو الشعير أو البيض أو الأثاثات النادرة هى (العملة) المتداولة بينهم وهى المصدر المباشر للثراء السريع لكبار تُجار كانوا فلاحين ثم استثمروا هذا التعامل بخبثٍ وتغرير بالبسطاء فتركوا الأرض والفلاحة بعد أن تيقنوا من أن النقود لاتحقق إلاّ قضاء الحاجة فحسب أما الشطارة واللف والدوران والضحك على الدقون فهى الـ (سيم) الذى يفتح خزائن (على بابا) من شرق مصر إلى غربها ومن نجوعها إلى بواديها. ومهما تقلّب تاريخُ مصر وتغير حكامها فإن شريعة (قلوظة العمائم) هى القانون والحَكَم.

ليس معنى هذا أن الكاتب يعمد إلى إقحام أبعاد سياسية

أو اقتصادية حتى لايؤطِّر روايته بمناخ ضيق ذى أفق محدود لكنه يتناول جوانب إنسانية وفكرية عامة تتسم بالشمول والتعاطف والتلاحم المباشر بما يمور بالداخل من اضطرابات نفسية واجتماعية يدعمها بقضايا الجهل والمرض واستشراء الطبقية وغيبة الضمير، ولايمت هذا للسياسة بصلة بقدر ما يمت إلى تقلبات العصر المتلاحقة التى جعلت الإنسان المصرى حائراً بين محاولة تواكبه مع هذا العصر وبين محاولة استمراريته من أجل لقمة العيش، حتى بدأ يفقد البراءة والطهارة. ولقد وفق **خيرى شلبى** لكى ينفذ إلى هذا المعنى عندما استخدم ضمير المتكلم بلسان أصغر أبناء الحاج عبدالودود الذى يعى كل شئ ويختزن وعيه بداخله ويتعاطف مع أخيه «خالد» الذى لايعى شيئاً أو ربما يعى لكنه لايأبه والاثنان يفاجئهما مرضٌ حاد يتمكَّن منهما تماماً. أما بعض المترددين على الدار فقد وجدوا الفرصة مناسبة للنقاش مع الأب من جديد؛ فهو لابد وأن يبيع الترابيزة بأى ثمن من أجل شفاء الأولاد لكنه كان يستمر على موقفه ويرفض بشدة ويزدرد شماتتهم بغيظ مكتوم. أما الأم فلم يكن بإمكانها إلاَّ أن تسعى بأى شكل فى البحث عن وسيلة تنقذ بها حياة الولدين.

كانت تنصت بدقة لأحاديث الشيخ «زيدان» لكنها لم تفهم منها حرفاً واحداً ثم بدأت تستشير فى سرية تامة الشيخ «بقوش» - أو كما يسميه المؤلف على لسان أهل البلدة (الشيخ كعبلها) - الذى وجدت عنده بعض النصائح المناسبة لفهمها وارتضت رأيه الصائب حينما أقنعها بالذهاب بولديها إلى بعض أضرحة الأولياء يثق الجميع فى كراماتهم ومعجزاتهم خاصةً المرضى والمصابين بالعقم.

وبالفعل تتهيأ الأم للرحيل إلى مقامات هؤلاء الصالحين وتجهِّز حمارتين للولدين الضامرين لتجوب بهما الأماكن البعيدة المتفرقة.

وعند كل ضريح يمتثل القادمون إلى طقوس المنّ والزلف كما يملى عليهم بكل دقة بنفوس راضية من أجل هيبة وعزّة الأولياء. وتأخذ زوجة الحاج عبدالودود فى كنس ومسح العتبة الرخامية التى تكثر عليها الأتربة والأوساخ وآثار الأقدام حتى تصير أنقى من البللور ثم تدفع بولديها السقيمين إلى حضرة العتبة الطاهرة للعق كل سنتيمتر من العتبة بلسانيهما إلى أن تتيقن من استرضاء شفاعة صاحب المقام. وبعد ذلك تمضى بهما إلى عتبةٍ أخرى للحسها من جديد. وفى النهاية عندما تعود بالولدين إلى الدار يكون الإعياء قد تفاقم فى جوفيهما وتتهرأ السنتهما ويزداد سعير المرض فى الدماء فتهرع الأم إلى صاحب المشورة الشيخ «بقوش كعبلها» لأخذ رأيه مرة أخرى بعد أن تروى له تفاصيل امتثالها لنصائحه لكنه يصحح لها خطأً كانت قد اقترفته؛ فما كان عليها أن تنظف العتبة والأجدى أن يلحس أولادها الرخام بما يعلق عليه من آثار فتجهز الأم الحمارتين لتعاود الكرة من جديد:

هكذا بات علينا ان نقوم بالعملية كلها من أول وجديد.. أن نلمس العتب وهى على قذارتها بآثار الأقدام عليها. كانت عملية مرعبة فوجدتُ فى نفسى قوة على الصراخ.. لكنهم حملونى قسراً فحاولتُ أن أضع فمى على العتبة موهماً بأننى

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

ألحسها. ولكن أمى كانت واقفة لى ولأخى بالمرصاد. تريد أن ترى منظر العتبة وقد خرجت من تحت لسانى نظيفة كالفل. ولقد زعمتُ بعد العتبة الأولى أننى قد تماثلتُ للشفاء. وبعد العتبة الثانية أعلنتُ أننى سأستانف الذهاب إلى المدرسة من غد هكذا يفلت الصغير من لحس بقية العتب بادعائه الشفاء وإيهامهم بقدرته على الذهاب إلى المدرسة بينما بقى أخوه «خالد» يواصل وحده طقوس اللعق. وفى اليوم التالى عندما يأتى من المدرسة يفكر فى كيفية تبرير طرده منها فلقد نفر منه المدرسون والناظر وحذروه من مواصلة الدراسة إلا بعد شفائه التام فيجد الدار قد انفجرت جدرانها بالصراخ والعويل وأدرك أن خالداً قد فارق الحياة كما أدرك أنه حتماً سيلقى المصير نفسه فى وقتٍ لاحق.

لاتجد الأم مخرجاً لإنقاذ حياة ابنها الآخر سوى الاستغناء عن أشياء ضرورية بالدار فتبيع طست النحاس ثم بعض الأوانى الأخرى لكى تعرضه على الحكيم المشهور «البير فهمى» فى بندر دسوق. ولقد أتت روشتات ذاك الطبيب على أشياء الدار كلها تقريباً ولم تبق إلا الترابيزة العتيقة مرتع الفئران والسحالى، فيزداد الأمر تعسراً ويشتد يأس الأم إلى أن تزورها الجدة «فلة» التى مازالت تحتفظ بقدرٍ من الأنوثة مع قدرٍ من الميسرة بعكس بنتها زوجة الحاج عبدالودود التى فقدت المال والجمال بعد أن تسببت فى فقدها للابن الأكبر.

الجدة «فلة» تعيش مع زوجها المعلم «حميدة الجارحى» ببندر مطوبس وقد ارتضيا لنفسيهما حياةً هادئة خالية من الهموم. وعلى الفور تنتشل حفيدها الصغير من براثن الفاقة. وفى مطوبس تعرضه الجدة فى اليوم التالى على طبيبٍ جديد بمستشفى البندر . ولم يكد يمر أسبوع حتى بدأت صحة الحفيد فى التحسن إلى حدٍ ما من خلال تناوله جرعات مركبة تتكون من شراب الخل المختلط بمزيج الحديد.

وعندما يعود إلى الدار تستقبله أمه استقبالاً حاراً بالبكاء وحينما يسألها عن أبيه ينتابها بعض الأسى وأفهمته أن أباه قد ذهب للتفاوض مع «سيد جودة» البنَّاء لإصلاح جزء كبير من سقف الدار كان قد تداعى مع جزء آخر من جدران حجرة الخزنة التى تشغل الترابيزة منها حيزاً كبيراً. ويبكى الصغير بكاءً مريراً فلقد انهار الشىء الذى لم يفرط فيه الأب والذى لم يساوم به على حياة أحد ولديه وارتضى قدر الموت لابنه عن المساومة. هاهو الآن يقايض على بيع الترابيزة مع سيد جودة من أجل إصلاح ما حل بالدار.

وذات يوم مرت امرأة غجرية عجوز على الدار وكان الصغير مازال يعانى قليلاً من انتفاخ فى بطنه فطلبت أمه منها المشورة فى علاج الولد وسرعان ما كاشفت العجوز عن طوالع بعض ما تحمله من حفنة رمال وقواقع وبعض أوراق الكوتشينة التى أفصحت عن أسرار المرض وما لبثت أن أفصحت عن أسرار العلاج أيضاً فى ثقة مستعينة على ذلك باتباع الأم للزمن العربى الذى يتوافق ودوران الأرض بالقمر كما استعانت أيضاً باتباع تركيب أدوية عربية يمكن الحصول عليها بسهولة . وفعلاً بمرور الأيام يتم شفاء الابن فى الوقت الذى حددته العجوز.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

إن **خيرى شلبى** يطرح (لحس العتب) من خلال فصل واحد ممتد يتخلله بعض المقاطع، وكأنه عبر هذا الفصل يفجر مخزوناً من دفعة واحدة من اللاشعور وكأن الرواية حلمٌ سريع أو كابوس موخز يوقظنا لنحدق قليلاً فى هذا الظلام الداكن. وأخيراً.. ثمة ملاحظات لغوية ومن الأمانة التنويه عن بعضها:

١ ـ «محمود جميل» زئر نساء كبير. الناس تحيك حوله حكايات لاتنتهى. ص٢٧ وصحتها (زير نساء كبير. الناس تحكى حوله حكايات..)

٢ ـ لم يعد فى دارنا شيئاً يمكن أن يباع. ص٥٣ والصواب (لم يعد فى دارنا شىء..)

٣ ـ كلمة المصرى بالخط الثُلث الكبير غاطسة فى العلم الأخضر. ص١٨ والصواب (كلمة المصرى بخط الثلث الكبير..)

ولكن رغم ذلك فالرواية تعد عملاً أدبياً راقياً يظل راسخاً فى القلب والعقل ولايمكن نسيان وقائعه مهما تعددت قراءاتنا وتباينت مناهجنا.

هوامش:

١ ـ رواية (لحس العتب) مختارات فصول/ العدد ٨٥

٢ ـ رواية (محبوبة) ترجمة وتقديم د.. أمين العيوطى

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

من يخاف عبدالرحمن بدوى؟!

كلمة عن جوائز الدولة التشجيعية والتقديرية لهذا العام

يفترض المتابع لجوائز الدولة التقديرية والتشجيعية أن تكون هذه الجوائز معبرة عن الحياة الثقافية فى المجتمع تعبيرا يقوم على الموضوعية والعدل، فلا ينال الجائزة التشجيعية إلا من يستحق التشجيع بالفعل من الأدباء والفنانين والكتاب، ولا يحظى بالتقديرية إلا من يؤهله إنتاجه لذلك، ثم لا يتم حجب الجائزة - تشجيعا أو تقديرا - فى أى فرع من الفروع، إلا لأسباب فنية تعلق بمستوى الإنتاج المرشح صاحبه لنيل إحدى الجوائز.

والحق أن هذه المعايير الموضوعية الخالصة كانت غائبة فى حالات كثيرة على مدى أعوام طويلة، فرأينا شعراء مداحين متواضعين فنيا يحصلون على الجائزة التقديرية بإلحاح فى التوسل وإلحاف فى السؤال، ورأينا نقادا وأدباء يحصلون أيضا على الجائزة التقديرية فى الأدب وهم فى أحسن الحالات مجرد معلمين جامعيين أو مؤرخين متواضعين للأدب، والأدهى من ذلك أن الحياة الثقافية لم تتوقف لتسأل: كيف تذهب الجائزة كل عام إلى أمثال هؤلاء وتخطئ أدباء كبارا ومفكرين بارزين؟ كيف ينال الجائزة التقديرية بعض معلمى الجامعة من أصحاب المذكرات الجامعية والكتب الفقيرة، بدلاً من أسماء كبيرة مؤثرة أثرت حياتنا الثقافية ولاتزال، مثل الدكتور عبدالرحمن بدوى والدكتور **فؤاد زكريا** والدكتور **لطفى عبدالبديع** والدكتور **مصطفى ناصف** والأستاذ **محمود امين العالم** وأحمد **عبدالمعطى حجازى**.. وغيرهم؟

ولم تتوقف الحياة الثقافية لتطرح على نفسها هذا السؤال، وحتى حينما ذهبت الجائزة قبل عامين إلى كبار المسئولين فى مؤسسات الدولة (د. **عاطف صدقى** ود. **فتحى سرور**) فضلا عن غيرهما من المسئولين الكبار السابقين، لم تعبأ الحياة الثقافية كثيرا بهذا النفاق الفاضح، وبدا المثقفون كأنهم فقدوا ثقتهم فى الجائزة وفى المجلس الأعلى للثقافة الذى يقوم على أمرها، بل فى وزارة الثقافة ذاتها، بوصفها المسئولة عن هذه المهزلة التى تتكرر كل عام .

غير أن جوائز هذا العام جاءت لتعيد بناء الثقة من جديد بين المجلس والحياة الثقافية الجادة، ففاز بالتقديرية كل من الكاتب الروائى **فتحى غانم**، **والدكتور حامد عمار** والدكتور **محمد الجوهرى**، وثلاثتهم من الكفاءات المشهود لها فى الساحة الثقافية بالجد والعمل الدائب فى ميادينهم، وكل واحد منهم شارك فى صنع الثقافة المصرية مشاركة إيجابية فعالة، ومن ذا الذى ينكر قيمة أعمال **فتحى غانم** الروائية أو جهود **حامد عمار** وكتاباته فى مجال التربية أو مؤلفات **محمد الجوهرى** وترجماته فى علم الاجتماع والأنثروبولوجيا بفروعهما المختلفة؟!

هذه إذن خطوة إيجابية تحسب للمجلس الأعلى للثقافة ولأمينه العام الدكتور **جابر عصفور**، بكل ما يمثله هذا الرجل المثقف النشيط من إخلاص فى العمل وقدرة على تجسيد أحلام المثقفين، ولكن ما ننتظره من **جابر عصفور** لايزال أكبر من هذه الخطوة بكثير؛ فلا أظن أنه مرتاح شخصيا إلى خلو قائمة الفائزين بالجوائز التقديرية كل عام من الأسماء التى أشرنا إلى بعضها منذ قليل، خاصة الدكتور **عبدالرحمن بدوى**.

«إن الجوائز لابد من أن تذهب إلى مستحقيها حتى لا نحس أنها مهزلة أو تمثيلية أو عادة نؤدى طقوسها كل عام بعيون مغمضة وقلوب ميتة؛ وإذا كانت حتى الآن تخطئ أصحابها ومستحقيها فإن فى الأمر خللا أكيدا، ومن الظلم أن نلقى بتبعة هذا الخلل على **جابر عصفور** وحده، فلوائح المجلس تحدد جهات معينة لها حق الترشيح ومعظم هذه الجهات - خاصة الجامعات - لا ترشح كل عام إلا بعض المعلمين من أبنائها، ونادرا ما توسع من حدقتها لترى الحياة الثقافية خارج جدرانها مع أن هذه بالضبط هى وظيفتها الحقيقية. وليس تغيير هذه اللوائح بالأمر الهين، فى ظل وجود مجلس الشعب الحالى الذى يعتمد القوانين المقيدة للحريات فى لمح البصر أما الثقافة وشئونها، فلا يكاد يعيرها التفاتا.

ولو أن اللوائح كانت وحدها هى العقبة لهان الأمر، ولكن القيم التى تحكم سلوك كبار المسئولين فى جهات الترشيح هى جوهر الكارثة، فمن يصدق أن **عبدالرحمن بدوى** **ولطفى عبدالبديع** قد تم ترشيحهما لنيل تقديرية هذا العام من مجلس كلية آداب عين شمس، ولكن مجلس الجامعة الموقر اعترض على ترشيحهما وأحل محلهما مرشحين آخرين كان نصيبهما الخروج بخفى حنين ومعهما مجلس جامعة عين شمس الموقر، بأعضائه الذين لو اجتمع إنتاجهم جميعا فى كفة وإنتاج عالم كبير مثل **عبدالرحمن بدوى** فى الأخرى، لشالت كفتهم!

وراء اللوائح إذن نفوس أصغر تتعب فى مرادها الأجسام كما عبر **المتنبى**، ووراءها أيضا أحقاد وضغائن تعمل فى العقول فضلا عن القلوب، ووراءها كذلك صفقات تعقد وحسابات تصفى، وكان الله فى عون الدكتور **جابر عصفور**، فما الذى يمكن أن يفعله فى مواجهة هذه النفوس، بل وما الذى يمكن أن يفعله أيضا للأدباء المشهورين والمفكرين الكبار الذين تجاوزوا الستين ولا يزالون يرون أنفسهم بحاجة إلى تشجيع، فراحوا يزاحمون شباب الأدباء والكتاب فى الجوائز التشجيعية، فلم يحطوا من قدرهم فحسب، بل ومن فكرة الجوائز نفسها!

حسن طلب

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

أتيليه القاهرة يحتفل بأحمد عبدالمعطى حجازى

أقامت ندوة (الصالون الأدبى) التى يشرف عليها الأديب «سليمان فياض» بأتيليه القاهرة خلال الأسبوع الأخير من يوليو الماضى، حفل تكريم للشاعر الكبير أحمد عبدالمعطى حجازى بمناسبة بلوغه سن الستين. شارك فى الحفل الأدباء والنقاد: د. مصطفى ناصف ود. لطفى عبدالبديع ود. عبدالمنعم تليمة والشاعر عبدالمنعم رمضان ود. محمد بدوى والشاعر حسن طلب.

وقد أدار الندوة الكاتب الكبير سليمان فياض فرحب فى البداية بالشاعر وأشار إلى حصاد رحلته الطويلة من الدواوين والكتب.

ثم ألقى الدكتور لطفى عبدالبديع كلمة قال فيها إن الفكر العالمى لم يعد يرى فى اللغة مجرد ألفاظ جوفاء تنطق بها الشفاه، فالكلمة خادعة، يقرؤها الإنسان فى الصحف ويسمعها فى الإذاعات ويظن أنها شىء يتلاشى، لكن الشعر هو الذى يحفظ للكلمة قيمتها، فالكلمة تحتضن الحقيقة وإن كانت تهرب منها وهذا هو المعنى الحقيقى للشعر. وإذا كنا اليوم نحاور الشعر والشعراء وهى مهمة النقد. فمعنى هذا أننا نحاور حقيقتنا وهذا ليس مجرد ثرثرة وإنما نريد أن نعبر عن أشياء ونصور أشياء.

وأشار الدكتور لطفى إلى أن إشكال الشعر فى العالم الثالث يتمثل فى قدرته على أن يتجاوز القوالب التى يطالعها فى الثقافة الأوروبية، ويصدق هذا على الشعر فى أمريكا اللاتينية كما يصدق على الشعر العربى.

وتحدث فى هذه المناسبة أيضا الدكتور مصطفى ناصف فتناول فى حديثه حال الشعر فى المجتمع المصرى، حيث رأى أن الشعر لم يعد عميقا فى تكوين النفس المصرية، فلدينا شعراء ولدينا نقاد لكن لا أعتقد أن لدينا طائفة واسعة من المجتمع يعنيها الشعر. فالشعر غريب على المجتمع وهذه مسألة ينبغى أن يفرغ لها الشعراء وأساتذة الجامعات.

هذه مسألة ينبغى أن نفكر فيها وينبغى أن نلاحظ أن هذا الوطن يحتاج إلى أن يحيا وجدانه، ومن أجل ذلك أحاول أن أقرأ شيئاً من شعر حجازى،

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

لأن هذا النوع من الشعر يذكرنى بسذاجتى من حيث إننى مصرى. فحجازى كان شريكاً لصلاح عبدالصبور وكلاهما أقام فناً أقرب ما يكون لرمز الطفل.

ثم ألقى د. عبدالمنعم تليمة كلمة أشار فيها إلى تجربته مع شعر حجازى منذ أربعين عاماً فى صدر الشباب، وإلى أن حجازى الباقى فى ثقافتنا لابد أن يعيدنا إلى الأصول أو إلى شىء من الأصول، وعبر عن رأيه فى أن الفن يرتبط فى كل أنواعه وتطوره بمراحل متطاولة جداً من حياة المجتمع وليس بلحظات سريعة، والفن استراتيجى بهذا المعنى.

وطرح د. تليمة السؤال: ما التجديد؟ وهو عنده أمر بالغ الخطورة ولكن ذلك هو ما لا يدركه اليوم صغار الكتبة. فالشعر العربى الحديث تجربة لا تزال فى طور التكوين وما يشغل البارودى شغل حسن طلب، إن الشعر العربى الحديث تجربة حية متواصلة لا تزال فى طور التجريب. وإن حاولنا أن نبين عمل حجازى فهو صاحب معجم يعكس التطور الحقيقى للغة العربية، وهو يفتح باباً خطيراً فى اللغة عن طريق الإبداع الشعرى، والصورة الشعرية عنده ليست مؤسسة على المجاز وحده ولكن مؤسسة على وعيه الجمالى بالإبداع الفنى أصلاً.

فى شعره يكون على الناقد أن يبذل جهداً موازياً لجهد الشاعر فهذا أدنى لروح الشاعر العصرى. ثم ألقى الشاعر عبد المنعم رمضان شهادة قال فيها: الشعر الذى نعرفه ليس هروبا من هوية الشعر فهو يدرك أن الحقيقة صغيرة، متواضعة والأنا صغيرة متواضعة، .. الشعر الذى نعرفه هو ابتهال دائم ضد إمكانية الشرك بالإنسان ضد إمكانية قتل الآخر حتى لو كان مع تمجيده، لأن الشاعر الذى نعرفه يريد أن يكون أبا لقابيل وهابيل.. الشعر الذى نعرفه يؤمن بالحق الصريح لكل إنسان فى اللذة والفرح. أما الشاعر الذى نعرفه فقد كتب شعره ليكون شعره.. أعاد النظر وكتب مرثية للعمر الجميل لأنه ماهر منذ اكتشف أن ما يحدث هو الأسوأ، ولأنه تأكد أن جريمة الشاعر الكاذب أفدح من جريمة السياسى الكاذب.

ثم ألقى الدكتور محمد بدوى كلمة قال فيها.. إن حجازى واحد من أصحاب المشاريع الشعرية العربية الكبرى التى انبثقت بعد الحرب العالمية الثانية وما زالت موجاتها متدفقة وأن يكون الشاعر ذا مشروع شعرى على هذا القدر فهو واحد من سادة لغته. هذه اللغة البعيدة والموغلة فى القدم، والتى تعرقل الشاعر المتميز. فهو يحمل على كاهلها تاريخا طويلا من الشعراء الكبار. فحجازى يُبقى الشعر الحقيقى قادرا على أن يفجر فينا الشعور بالحياة. ويبقى الشعر خلاصا حقيقيا.

وقبل أن يبدأ الشاعر فى إلقاء قصائده على الجمع الكبير الذى ازدحم به الأتيليه، ألقى الشاعر حسن طلب قصيدة جديدة له مهداة إلى الشاعر المحتفى به أحمد عبدالمعطى حجازى، يقول فى بعض أبياتها:

يا أيها العربى: لا .. لا

هجرتك شخصا فرتنى

لكنها وافت خيالا

فارسم هلالا

ارسم هلالا واتخذه مطية

واعقله واتكل اتكالا

ثم بدأ «حجازى» فى إلقاء نخبة من قصائده منتقاه - بحيث تبين تجربته الشعرية منذ ديوانه الأول (مدينة بلا قلب) حتى ديوانه الأخير (أشجار الأسمنت)، بالإضافة إلى بعض القصائد التى كتبها فى السنتين الماضيتين ولم تظهر بعد فى ديوان.

لقد كانت واحدة من الندوات الحقيقية الجادة، التى أقبل عليها الجمهور بشكل فاق التوقع، ولعل فى ذلك درساً لكل القائمين على تنظيم الندوات.

مديحة أبو زيد

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

مارسيل عقل

فرنسا تستقبل الصيف باحتفالات « عيد الموسيقى»

لو قدر للإنسان أن يبتكر عيدا، فأى عيد يبتكر؟ وكيف يكتسب العيد المقومات اللازمة ليكتسى طابعا شعبيا يمكنه من الاستمرار والتواصل عاما بعد عام؟ فلكى يصبح العيد عيدا، لابد أن يحظى باعتراف المحتفلين ومشاركتهم.. الفرنسى **موريس فلوريه** استطاع تحقيق هذا الحلم عام ١٩٨٢ بابتكاره «عيدالموسيقى» الفريد فى نوعه فى العالم عندما كان مديرًا للرقص والموسيقى فى عهد وزير الثقافة الفرنسية آنذاك **جاك لانغ**. والعيد كناية عن دعوة عامة توجه لكافة الفرق الموسيقية الفرنسية والعالمية للعزف والغناء فى شوارع فرنسا وساحاتها وحدائقها. كما ينتهز الفرنسيون هذه الفرصة للخروج من منازلهم والتنزه فى الشوارع لتذوق الموسيقى والتمتع بالغناء مجانا احتفاء بقدوم الصيف فى الحادى والعشرين من يونيو الذى يصادف أيضا أطول نهار فرنسى حيث تشرق الشمس خمس عشرة ساعة متواصلة من الرابعة صباحا وحتى الثامنة مساء.

ولقد أصاب العيد نجاحا ضخما ليس على الصعيد المحلى فحسب بل وعلى الصعيد العالمى أيضا، إذ اقتفت ثمانون دولة فى أوروبا وأفريقيا والمحيط الهندى وكندا والولايات المتحدة الأمريكية وأسيا وأوقيانا أثر فرنسا وأرست عيدا شعبيا للموسيقى على النمط الفرنسى.

هذا، وأحصى المعنيون أربعة عشر ألف احتفال وعرض موسيقى في فرنسا وحدها توزعت على كافة المناطق الفرنسية دون استثناء.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

وحظيت العاصمة الفرنسية باحتفالات أحيتها مجموعة متنوعة من الفرق الموسيقية والغنائية العالمية توزعت على شوارع العاصمة وساحاتها العامة ومتاحفها ومؤسساتها الثقافية، الخ... مما حدا ببعض الفرنسيين إلى التنقل من حى إلى آخر، أو التنزه مطولا فى الشوارع الصاخبة للاستماع إلى أكبر عدد ممكن من الفرق المختلفة.

لم تستثن العاصمة الفرنسية أى نوع من أنواع الموسيقى والعزف ولم تنس استضافة الفرق الفنية من كافة بلدان العالم. فالحشود عديدة ومحبو النغم لايحصون ـ من الموسيقى الفرنسية القديمة إلى الموسيقى الحديثة مرورا بالروك والبوب والجاز وموسيقى الستينيات وفرق الأوركسترا العالمية الروسية والفرنسية والألمانية، إلى العروض الهندية وإلى الأغانى المصرية والأرجنتينية والبرازيلية والفرق الأفريقية. من أيرلندا والسويد والدانمارك إلى إسبانيا والبرتغال والمغرب العربى والشرق الأوسط وآسيا وأمريكا وأوقيانا.

أحيا أمسية الحى الثالث عازف العود **حسين المصرى وحورية عايشى** التى أطربت الجموع بأغانى أوراس البربرية وفريق عمران برفقة **أحمد شكالى** وفريقه الموسيقى الذى نال إعجاب الحشد بإيقاعاته الموسيقية الديناميكية على أنغام العود والكمان وآلات النقر.

الحى الرابع لم ينس الأطفال، فخصهم بحفلات بدأت باكرا لكى تسمح لهم بالمشاركة فى العيد، بل وباستعمال بعض الآلات الموسيقية وتجربة أنغامها وسط أجواء من الموسيقى الحديثة والكلاسيكية على السواء.

كذلك غنت بهيجة رحال أجمل موشحاتها الأندلسية وعزفتها على أنغام العود برفقة فرقتها الموسيقية المؤلفة من عازفى الكمان والعود والدربكّة والقويتر.

الحى الخامس جمع موسيقى العالم أجمع فى ساحاته وحدائقه وكذلك على متن زوارقه الراسية على نهر السين أو تلك التى أبحرت من نهر المارن باتجاه السين حاملة فرقا موسيقية متنوعة.

سهرة معهد العالم العربى امتدت حتى الفجر وجمعت المئات من الفرنسيين والعرب الذين تحلقوا حول المنصة التى أقيمت وسط ساحة المعهد الفسيحة. وتميزت بأمسية حافلة مع تيارات الموسيقى الانصهارية وهى حركة موسيقية معاصرة مؤلفة من خليط فنى عربى وغربى. وأحيت الحفل فرقة (غنيوة) بمرافقة الجازمان، وفرقة الروك: «نملة» وهى خليط من الفرنسيين المنحدرين من أصل مغربى ثم الدف الجزائرى مع فريق «يتبالن» والراى مع **شاب طاهر وحسيبة عمروش**، الخ....

ومهما كانت الموسيقى مختلفة، رفيعة المستوى أو بدائية، إلا أنه من الصعب أن نتخيل العالم دون موسيقى، لقد عرف الإنسان العديد من الأنظمة والمجتمعات البشرية التى تختلف الواحدة عن الأخرى إختلافات جذرية أحيانا، إلا أنه لم يعرف مجتمعا لم يكن فيه للموسيقى أو الإيقاع مكانة ومركز مرموق. فالإنسان لم يتصور مجتمعا دون لحن ودون عازفى نغم. ذلك أن تطلعه إلى السعادة وحاجته إلى التعبير دفعت به إلى إعلاء شأن الشعراء والعازفين على مر العصور. وإذا كان لعيد الموسيقى من معنى فهو كناية عن قدرة الإنسان على

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

الإبداع وحاجاته إلى السلام الداخلى وإلى مشاركة الآخر ذلك الشعور بالرضا والسعادة الذى تغدقه الألحان على مستمعيها والمستمتعين بها.

فى إطار برامجه الثقافية، قدم معهد العالم العربى فى ١٥ يونيو الماضى «يوميات مجنون»، مسرحية من تأليف **غوغول** وإخراج **وليد القوتلى**. وهى عبارة عن مناجاة رائعة للمجنون الذى مثل دوره الفنان القدير **محمد بسام الكوسا**.

والقصة كتبها **جوجول** عام ١٨٣٤ فى سانت بطرسبورج. وبطلها إنسان «صغير» يعيش على هامش مجتمع تلك المدينة المقسوم بحدة إلى طبقتين أساسيتين واحدة تمتلك كل شىء وأخرى لاتمتلك شيئا، تفصل بينهما أسوار عالية لامرئية لايمكن حتى مجرد التفكير بتجاوزها.

وهى للوهلة الأولى سيرة إنسان مريض العقل يتفاقم مرضه حتى يودى به للجنون. البطل يبدو للوهلة الأولى بسيطا بل ولديه قدر كبير من البلاهة والرضى بقسمته وقبول مستسلم لوضعه الاجتماعى. إنسان مثير للسخرية، منبهر بالطبقة الاجتماعية رفيعة المستوى التى تتطلع إليه باحتقار. إلا أن سخريتنا لاتلبث أن تتيبس على الشفاه، عندما نكتشف أننا أمام إنسان مرهف المشاعر واسع الإدراك وعميق الرؤية. إنسان محكوم عليه أن يبقى فى حضيض المجتمع حيث كل الآفاق مسدودة وكل الدروب تقود إلى مزيد من البؤس والقهر والعزلة. ومع إدراكنا لحجم المشكلة تأخذ المعاناة أبعادا لاحدود لها، يبدأ التعاطف مع عفوية المجنون وصدقه وسعة خياله ونرى أنفسنا نشاركه الهموم ونتحسس معه الضيق والاختناق.

هى إذن رحلة فى ملكوت الجنون، يمسك **جوجول** عبرها مبضع الجراح ليعرى من خلال بطله هذا المجتمع المريض المتخلف. ونقف وجها لوجه أمام مفارقة مأساوية: فبقدر ما يتطور المرض لدى بطلنا، بقدر ما تتنامى لديه القدرة على الفهم والاستيعاب. رحلة مدهشة تؤدى إلى فيض من الوعى عبر تلاشى العقل وانطفائه.

استطاع **محمد الكوسا** أن يجعلنا نرى بعيون المجنون، المستنقع الآسن الذى يغمر الحياة والناس والآلة الاجتماعية المهترئة الصدئة التى تطحن الأجساد والأرواح. أداء رفيع جعلنا نتحسس معه الجوع ونشهد على التخمة التى تصيب الآخر. نشم رائحة النتن التى تنتشر فى كل مكان.

وإذا كان **جوجول** أراد نقلنا من الفردى إلى الاجتماعى، من البسيط إلى المركب، ومن الخاص إلى العام، فإن أداء **الكوسا** استطاع أن يكون وسيلة هذا النقل الجماعى الذى استطاع أن يستأثر بانتباه الحضور وتفاعله التام لأكثر من ساعة. فلقد استطاع المشاهد أن يتفاعل مع الإنسان البسيط وأن يرافق تطوره الفكرى ومنطقه الفريد وأن يتابع كافة المراحل التى دفعت به إلى التطرف الفكرى واللاعقلانية. أداء جعل الجمهور ينزلق مع الممثل من عالم الاستسلام والقبول إلى عالم الرفض المطلق وجعله أخيرا يرافقه فى رحلته الأخيره ليرحل معه «بعيدا، بعيدا عن هذا العالم»...

محمد الكوسا خريج كلية الفنون الجميلة بدمشق، عمل فى مسرح الهواة بحلب فى المسرح

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

الجامعى بدمشق. مثّل العديد من المسرحيات والأفلام. وفاز بجائزة أفضل ممثل فى مهرجان الأفلام العربية الذى أقيم فى معهد العالم العربى عام ١٩٩٤.

المخرج **وليد القوتلى** هو خريج المعهد العالى للفنون المسرحية - قسم الإخراج بصوفيا. أخرج العديد من المسرحيات. وعمل فى المعهد العالى للفنون المسرحية بدمشق منذ الفترة الأولى لتأسيسه مدرسًا لمقرر التمثيل ومقرر مبادئ الإخراج والمختبر المسرحى ثم رئيسًا لقسم التمثيل حتى عام ١٩٩٢. كما أخرج عددا من المسرحيات ومسلسلات الأطفال فى التليفزيون السورى.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

محسن مطلك الرملي

أوكتافيو پاث يكتب عن الهند وينال جائزة إسبانية

الحائز على جائزة نوبل الأدبية، الشاعر المكسيكى **أوكتافيو پاث** نال هذا العام أيضاً جائزة إسبانية كبيرة هى جائزة « **كابيا**»، فجاء إلى مدريد وتسلمها وسط احتفال تكريمى كبير حضرته الملكة صوفيا ووزيرة الثقافة وعدد غفير من الأدباء والفنانين والصحفيين، كما شهدت هذه المناسبة إصدار طبعة خاصة من كتابه الأخير «لمحات من الهند» الذى سجل فيه انطباعاته ورؤيته حول الهند التى أمضى فيها عدة سنوات سفيرا لبلاده... وفى هذه المناسبة ايضا حمل **أوكتافيو پاث** معه فيلما على شريط فيديو سجله فى المكسيك هذا العام ليقدم نموذجا لدعوته إلى امتزاج الفنون وخاصة الشعر والسينما والتليفزيون، حيث يجمع بين الصور واللغة فى قصيدته «أبيض» التى كتبها فى الهند سنة ١٩٦٦ وأصبحت أحد أهم الأعمال العميقة فى تجربته الشعرية.

فى هذه المناسبة التى عرضت فيها قصيدته المصورة أكد **أوكتافيو پاث** «أن قصيدة المستقبل لن يقتصر وجودها على الكتاب» وقال مدير مركز القراء فى مدريد: إن المركز سوف يقوم بإنتاج ثلاثة أعمال أخرى **لأوكتافيو پاث** تحت عنوان «ثلاثة طرق إلى الهند»....

وفى كلمته حول كتابه الأخير «لمحات من الهند» قال **پاث** «إن المؤلف لا يمكن أن يتحدث عن عمله من موقع سلطة وإنما يتحدث عنه من موقع القارئ» وقال: «لقد كتبت هذا الكتاب وفاء لدين رحلتى إلى الهند»، حيث يتذكر الشاعر إقامته هناك والتى كتب عنها موجزا أوضح من خلاله رؤيته على امتداد الكتاب، فيناقش فى الفصل الأول موقفه الشخصى الذى كان له أثر فى انطباعاته الأولى إلى أن أخذ يتكيف والثقافة الهندية، وفى الفصل الثانى يقول «أردت وصف المجتمع الهندى وتراثه الذى يتألف فى معظمه من الديانة

الهندوسية والديانات التوحيدية وعلى رأسها الإسلام. وأردت أن أصف كيف يتعايشون دون أن يكونوا على خلاف دائم». ومن الأعمدة الأخرى التى اعتمد عليها **أوكتافيو پاث** فى وصف المجتمع الهندى نظام الطبقات والأنساب «إنه نظام مدهش لامتداده على مدى أكثر من ألفى عام ولأنه يدل على فكرة من نوع قد تأسس بلا سلطة ولا سياسة ولا اقتصاد». بالنسبة **لپاث** ينبغى تمييز ذلك بوضوح عن النظام الطبقى. من جهة أخرى عبر الشاعر عن عنصر آخر فى الهند ومجتمعه الذى هو طبيعة التعايش فى ظل لغات متعددة، وهنا يتذكر **پاث** «إن الذى يحدث فى الهند الآن هو نفسه ما كان يحدث فى المكسيك فى عهد ما قبل الاستعمار حيث تعايشت - بشكل أفضل أو أسوأ - الكثير من اللغات، ومنذ الغزو الإسبانى أصبح للمكسيك لغة واحدة فقط» وأشار **پاث** إلى أنه فى «لمحات من الهند» يناقش أيضا المشروع الوطنى لذلك البلد الآسيوى، ويشير إلى التناقض الظاهرى الذى من صوره أن الإنجليز كانوا أول من أدخل الأفكار الديمقراطية إلى الهند، ثم عادوا ليصبحوا ضدها وبشكل يتناقض والواقع الذى فرضوه على الهند، إلى جانب الدعوة إلى إحياء ماضيها وإعادة تأكيده. كلاهما تناقض ظاهرى غريب ولكن الأخير - بالنسبة **لپاث** - مشابه لدخول الفكرة الحديثة إلى المكسيك خلال عهد الملك كارلوس الثالث، أو حتى التحديث الخاص بإسبانيا والذى انتقد الماضى وامتدحه فى الوقت نفسه... الحائز على نوبل تكلم أيضا فى كتابه «لمحات من الهند» عن الثقافة الهندية وقال: «إن الفكرة الرئيسية فى الموسيقى وفى الرسم والأدب الهندى هى ذاتها التى فى التفكير الهندى، ألا وهى: التحرر».

بلا خلاص

يضيف **پاث** «إن الهنود مثلنا: لديهم فكرة سلبية عن حال التعساء من الناس فى الأرض، والذى لا يمتلكونه هو فكرتنا عن الخلاص. دينهم لا يمتلك مخلصا وبالنسبة لهم: فإن الجسد هو حليف الروح. فى الجانب الآخر: التقشف وممارسة الرياضة علاقتهما ضيقة جدا كما فى الهند».

أوكتافيو پاث امتدح الطبعة التى أصدرها مركز القراء فى مدريد وعبر عن سروره بالصور التى رافقت كتابه «لمحات من الهند» فقال: «لقد أضىء النص واقعيا بنماذج من الفن الهندى مركزا على الجسد وعلى الدين الذى ليس لديه تخوف من الجنس... نماذج من الفن الإسلامى التى يُغطى الجسد فيها، وجاء بنماذج من فن الزخرفة العربية «أرابيسكو» والخيال، ومع صور لشخصيات من التاريخ الهندى منذ القرن السادس عشر».

الآن .. تعالوا لتشاهدوا القصيدة

.. «تعالوا حضراتكم لتشاهدوا القصيدة» بهذه الكلمات أراد **پاث** أن يعطى أهمية لدعوته التجريبية التى أرادها فى كل إبداعه، بواسطة التوحيد فى العمل نفسه بين الكلمة والصورة والصوت. **أوكتافيو پاث** وجه دعوة للمبدعين «إلى أن لا تبقى القصيدة فى الكتاب بل يجب تعلم استخدام هذه الأدوات الضارة: الفيديو، التليفزيون والسينما.. التى بإمكانها أن تستخدم كأدوات نافعة» وقدم فى «الفيديو» قصيدته «أبيض» التى كانت مصحوبة بالموسيقى

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

والصور القديمة من الثقافة الهندية.

وقبل ابتداء العرض بقليل أوضح **پاث**: بأن قصيدته مثل رحلة تبدأ بالصمت السابق للكلمة «الصمت الذى قد لا يعنى شيئا.. وإنما هو ما قبل المعنى» والذى ينفذ فى الصمت أيضا بعد الكلمة «صمت ملىء بالأحاسيس» بالنسبة **لپاث**: قصيدة «أبيض» هى «رحلة الكلمة» قال الشاعر «الصمت الذى يسبق لايعنى شيئا، والذى يأتى بعد.. ماذا يعنى؟» **پاث** أكد بأنه لا يعرفه ولكن.. نعم، أراد رسم هالة خاصة حول أسلوبه منذ بداية مقطع القصيدة: «الكلمة رأس اللغة/ مجهولة/ لم يُسمع بها/ لا نظير لها/ حبلى/ باطلة/ بلا عمر» وحتى المقطع: «الصمت/ هو من نسيج اللغة».

وكما يبدو فى القصيدة نفسها «الشفافية هى كل ما تبقى» ولكن فى المنتصف، بين السكوتين يبقى إدراك الحقيقة الكلية للتفكير... قال **پاث**: «الإحساس، الإدراك، التصور، الفهم» الذى توحد فى قصيدة «أبيض» مع مختلف الجهات والألوان والعناصر «الأصفر. النداء الذى يظهر فى البداية، الإحساس ثم الماء الذى هو الدم بالنسبة للهندى (الماء هو دم العالم). الأحمر هو الأساس، بعد ذلك تأتى الأرض.. العنصر الخصب، الذى سيخضر، وفى النهاية الحق، مع الأزرق وعنصره الهواء».

روى الشاعر أنه «عندما رأيت القصيدة مطبوعة فكرت فى أنها تحتاج إلى الرؤية التى توحدها مع الصوت» بشكل أو بآخر.

منذ ١٩٦٧ والفكرة لم تكف عن أن تظل على إحساسه حتى قرر أن يجعلها موضع التنفيذ أخذا فى الاعتبار «أن الشعر كان محكيا قبل أن يكون مكتوبا، وعنصره الأساسى هو الإيقاع الذى قد لا يظهر فى النص المكتوب».

پاث أقر بأن «القصيدة يجب أن تعود إلى ما كانت عليه، إلى الكلمة المنطوقة.. شىء ما لا يمكن أن تفعل مثله القصة أو الرواية» ودعا إلى أن تتوحد القصيدة مع السينما والتليفزيون، مع وسائل الاتصال البصرية «إنها قوافٍ بصرية، ستشكل جزءا من النص ولن تؤثر على وضوحه، بل ستكمله مع نفسه فى وحدة إبداعية» قال: «إنها دعوة بإمكانها أن تفتح طريقا لأجل الشعر فى المستقبل، شعر لا يتحدد وجوده فى الكتاب فقط».

كان إذن ـ عندما سكت ـ صمتا مفعما بالإحساس.... أطفىء النور وظهرت نقطة بيضاء مثل «كلمة فى رأس اللغة». الشاشة أيضا كانت كلمة والضوء الساقط قوافٍ وشبه تنفس. وصوت **أوكتافيو پاث** يتبدل من نغمة إلى أخرى يرافقه أحيانا صوت **إدواردو لينالده وكيبرمو شريدان** ... بدأ جولته بصمت، من ضوء إلى آخر... صمت مُطرز بالموسيقى الشرقية. يحاكى عزفا وصورا هندية «Tantrica». لغات مركبة تنصب أيضا فى صمته الخاص المحمّل بالمعنى... فى النهاية تزول اللغات، ربما لأنه كما قال (خواروث) لا نمتلك لغة للنهايات ولكن نتعلم أن «العالم/ اصنعه بتصوراتك/ مليئاً بالموسيقى/ جسدك/ مفهوما من قبل جسدى/ نظرة/ زوال/ أعط حقيقة للنظرة».

السيدة الملكة..

أيها السادة. أيتها السيدات.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

جائزة «ماريانو دى كابيا» منحت حتى الآن للكتاب الإسبان فقط، أما اليوم فالحاصل عليها هو من أمريكا اللاتينية. وهذا الحدث يؤكد ما نعرفه جميعا وهو: أن الوطن الحقيقى للكاتب هو لغته، لغتنا، اللغة الإسبانية، التى تشمل أمماً كثيرة، كل واحدة منها تختلف عن الأخرى ولكنها جميعا - مع الاختلاف فى اللهجات - تتكلم اللغة نفسها.

امتنانى - ولماذا لا أقوله؟ - ورضاى جاءا لعدة أسباب سأحاول ذكرها هنا: الأول: لاسم الجائزة الذى يحمل اسم الصحفى الكبير **ماريانو دى كابيا**. الثانى: لمعناها، حيث إن تاريخ الجائزة قد ارتبط بجزء مهم من تاريخ الأدب الإسبانى فى القرن العشرين. الثالث: تقرير لجنة التحكيم الموقع من قبل مجموعة من الكتاب الذين كنت أقرأ لهم وأعجب بهم منذ عدة سنوات. السبب الرابع: بلاغة خطاب السيد **كييرمو لوكادى تينا** (رئيس الصحافة الإسبانية) الذى أشكره شكرا عميقا على كلماته الكريمة التى خصنى بها. الخامس: كلمات (الشاعر) **بيرى خيمفيرير** التى أثرت فى مشاعرى ومازلت أخشى أن تكون مجاملة - أكثر من اللازم - لصديقه العجوز... صداقتنا ابتدأت عندما استلمت - منذ ما يقارب ثلاثين عاما - كتابا من شاعر شاب غير معروف «احترق البحر»، قرأته بإعجاب وحماس. أشاركه بالتشاور حول هاتين الكلمتين: الإعجاب يولد قبل الأستاذية، فالفن من الكاتب. والحماس أكثر صعوبة.. برغم فى مواجهة حقيقة كتابته وحقيقة إنسانيته. السادس: والذى يمكن أن يعتبر الأول هو: حضور لويس ماريا انسون الذى فتح لى أبواب صحيفة ABC ولا يقل عن ذلك أهمية ما أعطانا إياه.. ماريا خوسيه وأنا وهو: هدية صداقته الكريمة... تكلمنا مرات كثيرة وطوال ساعات عديدة حول التاريخ والسياسة وكذلك حول كل ما يتعلق بالشعر.

هذا الامتزاج - غير العادى - فى شخص واحد: عالمان، أحدهما الصحافة والآخر الشعر، حملانى على لمس نقطة ذاتية وعامة فى الوقت نفسه... أنا (أو أريد أن أكون) شاعرا كما أنا، (أو أريد أن أكون) صحفيا. فى بداية شبابى، عندما كنت مراهقا كتبت قصائد ومازلت أكتبها، وفى شبابى المبكر أيضا بدأت نشر المقالات والآراء فى الصحف اليومية والمجلات.

هذان النشاطان لا يتعارضان.. بل أنهما يتكاملان أحيانا... يتكرر سماعى للقول: إن الزمن الصحفى هو زمن آنى بينما زمن الشعر هو أعوام وقرون. أجل ولكن من المؤسف اتخاذ هذا الرأى دليلا للإدانة، فالصحافة والرواية والشعر كلها أجناس أدبية مختلفة وكل منها يعمل وفق منطقه الخاص وجمالياته، وبلا شك فإن الثلاثة يعيشون فى مسيرة مشتركة. وهذا ما تؤكده - بشكل خاص - مسألة الصحافة والشعر، حيث إنهما وقبل كل شىء يتشابهان فى الإيجاز فلا أحد يكتب مقالة أو قصيدة من ألف صفحة.

المقالة تتميز بسرعتها ولغتها المباشرة وخاتمتها: وحضور هذه أو تلك، هو حضور آنى وهو ما يحدث الآن فى أيامنا الحاضرة.

أما الشعر فتكفى مقارنة الشعر الحديث مع شعر الماضى من أجل فهم نقاط الاختلاف التى تبين أن المقالة تظهر أيضا فى القصائد التى كتبت فى القرن العشرين، وأن البيان

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

العجيب وبلاغة شعرائنا الباروكيين التى تفخم وتؤكد وتدور لأكثر من مـــرة ولا تقل عنهـــا فى ذلك رومانسياتنا القديمة المفعمة بالحسية والشرود لمرات غير قليلة. كل ذلك قد اختفى بشكل كامل تقريبا من القصائد الواقعية الحديثة، وأصبح «الإسهاب» ذنبا لا يغتفر لأى شاعر من عصرنا، وكذلك الإغراق فى الرمز وتقديس الطقوس الغيبية والكهنوتية للديانات الغامضة...

الشعراء المعاصرون اكتشفوا الحياة اليومية، المدهش اليومى، الذى يحدث بين الضجيج فى شارع وعزلة الشاعر فى غرفة فى مبنى مجهول. الشاعر عاد مكتشفاً للأعماق النفسية والاجتماعية. وليكون «المخبر الصحفى» عن حركات الوجدان الداخلية فى نفسه، والمؤرخ اليومى للازدحامات المدنية وتلك الجزر التى فى بحر المدينة، الزوجان العاشقان. إن أكثر الأشياء تأثيرا فى شعرنا هى: السينما والصحيفة: المونتاج، التقارب، الاختصار، كسر التواصل الزمنى والحضور المتزامن لساحات متعددة وأوضاع متناقضة ومضاف إلى ذلك: الطباعة:

«مالارميه» اعترف ذات مرة بأن الصفحات اليومية على اختلاف أشكالها وعناوينها كانت تستلهم من الحال «un coup de dés».

.. والبقاء؟. المقالات لم تكتب لتبقى وإن كان بعضها وهو الأفضل - بدون شك - يبقى حيا. وهذا الشىء نفسه يحدث مع القصائد أيضا... إن الشعر المعاصر الجيد قد نهل من الصحافة وهذا طبيعى. الصحف اليومية ووسائل الاتصال الأخرى - راديو وتليفزيون - أصبحت هى الشكل الذى فيه يظهر أو يختفى التاريخ، وإذا أردنا معرفة بعض مما يحدث اليوم فعلينا أن نقرأ فى الصحافة التى مازلنا ندرج الكثير منها تحت تصنيف الأخبار، توضح حقائق وقوى غير بارزة بالكاد نلاحظها، وهنا قد يكمن ما يسمى غالبا بـ «الصدفة التاريخية» والذى يسميه القدماء - ربما بكثير من الحكمة - «حظاً»، العامل المفاجىء. مثال ذلك: اثنتان من أكبر القصائد فى قرننا «zone» **لأبولنير** و"The waste Land" **لإليوت** اللتان نشرتا فى مطبوعات سيكون من المبالغة تسميتها «صحفية» أو تاريخية، وعلى العكس من ذلك نجد التأكيد على مقالة **لأورتيجا** أو **اونامونو** أو تحليل **لأوخنيو دورس** أو **لبرجامين** الذين وضعوا شكلا دقيقا للقصيدة، وماذا أقول عن **رامون جومث** الذى أنعش صفحات الصحف اليومية والمجلات بأسلوب يمطر بذورا محملة بالمعانى؟

إن كل كاتب لديه فكرة عن الكتابة. وبالنسبة لى يعجبنى أن أضع بعض القصائد فيها الخفة والجاذبية والقدرة على تغيير الرأى التى يتسم بها مقال صحفى جيد... وأن أضع كمية من المقالات فيها التلقائية والدقة والشفافية التى تتسم بها القصيدة.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

عادل البطوس

رحيل الحنطية*

● وتفجرت أحشاء البيت الفنى - كما تقول شقيقتها سعاد فى نعيها - واختلطت الجثث باللوحات والدماء بالألوان وبرز من بين الحطام وجه الفنانة الجميل إلى جوار لوحتها الأخيرة التى كانت تعمل فى لمساتها الأخيرة وتصور فضاء يتدرج فيه البياض حول أرض مملوءة بالشروخ التى تنبثق منها الدماء الساخنة وكأنما الفنانة قد أرادت أن تترك لنا نبوءتها قبل الرحيل..!!

تعد ليلى من طليعة الفنانات العراقيات المتميزات ومنهن: بتول الفكيكى - بهيجة الحكيم - منى شمس الدين - نضال الأغا - عشتار جميل - مديحة عمر - نزيهة سليم وغيرهن من رائدات حركة الفن التشكيلى العراقى..

تخرجت ليلى من أكاديمية بغداد للفنون وأنجزت عدة معارض وحصدت عدة جوائز أبرزها عالمياً: جائزة الرسام خوان ميرو الإسبانية وعربيا جائزة البينالى التقديرية فى الكويت ولوعدنا لطفولتها نجد إنها حصلت على جائزة الأطفال العالمية الهندية فى الفن التشكيلى؛ فهى ترسم منذ نعومة أظافرها بحكم نشأتها فى بيت فنى فوالدتها فنانة وشقيقتها

التى تعيش فى المهجر فى هذا المناخ الفنى ترعرعت الفنانة حتى وصلت إلى أكبر المناصب القيادية فى الفن التشكيلى العراقى الا وهو إدارتها لمركز صدام للفنون الذى يعد من أكبر الصروح الفنية فى الشرق بعد أن نجحت فى إدارة قاعة الرواق للفن التشكيلى ببغداد.

ومركز صدام منذ افتتاحه أوائل ١٩٨٦م وهو يثرى الحركة التشكيلية من معارض ومسابقات؛ وقد نظم أكبر تجمع للفن التشكيلى بإقامة مهرجان بغداد العالمى للخط العربى والزخرفة الإسلامية عام ١٩٨٨م للعرب والأجانب ونالت خلاله جائزة الكوفة العالمية للزخرفة الإسلامية. وكانت المرأة قضية محورية فى لوحاتها تأخذ عدة أشكال، لعل شكل المرأة/ الوطن/ الأرض أبرز هذه الأشكال؛ تقول .

(الأرض امرأة والوطن؛ وأنا أستعرض من خلال لوحاتى ورسمى للمرأة بعفوية تميزنى وتصل إلى حد الجرأة، أعرض معاناتى كامرأة فى زمن الحرب ومعاناة الأرض فى زمن الحرب ومعاناة الوطن)

الوطن الذى استشهدت على أرضه والأرض التى ارتوت بدماء الفنانة وزوجها ومربية أطفالها و.....! حين تفجرت أحشاء البيت الفنى فى حى المنصور ببغداد واختلطت جثث الأبرياء باللوحات ودماء الأبرياء بالألوان وبرز من بين الحطام وجه الفنانة الجميل إلى جوار لوحتها الأخيرة...!!

* استشهدت الفنانة التشكيلية العراقية ليلى العطار مدير عام مركز صدام للفنون إثر قصف حى «المنصور» - أرقى أحياء بغداد - الذى تقطنه فجر الأحد ١٩٩٣/١/٢٧م... !!!

رحيل الحنطية!

إلى روح الفنانة ليلى العطار شاهدة وشهيدة

أرسم سوسنة
من شمع الوركاء أشكلها
شاعرة اللون
تبارك بالطين القدسى عذارى ما بين النهرين
أسميها امرأة
تعشوشب ليلكة الوردة
فوق فضاءات العينين الخضراوين
وتزرعنى كمجرات
شققها الدمع الملحى
بكوكبها السيار!!

أرسم سوسنة
اترك قيصوم القلب
يدس الشغف المقرور بقافلة الحنطة
أرسمها .... !!
عصفور البوح
يرج سويقات حسان « المنصور » اللاتى
يحملن جمانات الطيب إلى الحصادين
أسميها امرأة ..!!
الشجر العاشق فوق شواطئ دجلة
يتعوسج فى اللوحات ويدمى أوردة الوردة
والغيم الثمل
يدحرج كريات الشفق
ويدلقها فى أصص التذكار .. !!
أرسم سوسنة
تخنقنى سوسنة
تخنقنى بحبال ضفائرها المجدولة
تشغل عشبة روحى
تشهق فى حقل خريطتنا بالبيدر بين يباس الرئتين
تشرنق لؤلؤ قلبى فى جفنيها
ينفطر على مقل تستمطر مزن الياقوت
اسميها امرأة
طزجة
ناعمة
تتموج كالأعواد المياسة
فى خدر
ملتاع
والكرم اليانع
يرتعش على شباك فجيعتها
حين يقبلها عصفور النار ..!!

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

أرسم سوسنة
« تتفجر أحشاء الروض الفنى
ويختلط دم الوردة بالألوان »
ويتفتق من رئة الطمى الملتاع الجسد الحنطى
تويجات الورد المرشوقة بصراخ الأطفال
تسندس فوق بحيرات القبح
وفى زمن السنبلة
يجسدها النورس سيدة للقمح
وفى أثناء جناز الموسم
يستاف رماد السنبلة المبدور بجثث الحنطة
فوق الأمهار .. !!

أرسم سوسنة
وأسميها امرأة ..!!
أرسم سوسنة
وأسميها :
.. ليلى العطار .. !!